

АНО «Центр культуры и искусств «Звёздный Олимп»
при поддержке Управления культуры Курганской области
ГБПОУ «Курганский областной музыкальный колледж им. Д.Д.Шостаковича»
Администрация города Кургана | Детская школа искусств им. В.А.Громова

ЗВЕЗДАНЫМ ОЛИМП

14 - 16

декабря

2022

года

МЕЖДУНАРОДНЫЙ
КОНКУРС

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
НА УЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ**

Звездный Олимп

В сборнике опубликованы материалы заочной научно-практической конференции, прошедшей в рамках V Международного конкурса «Звездный олимп».

Звездный Олимп

НОВЫЕ ФОРМЫ РАБОТЫ НА УРОКАХ ОБЩЕГО И СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО

*Коротких И. А.,
преподаватель МБОУ ДО
Липецкой области «Хлевенская школа искусств»*

Ни для кого не секрет, что обучение на фортепиано – протяженный во времени, многогранный и очень сложный процесс. Каждый учащийся – это индивидуальность, с присущим ей сочетанием особенностей личности, характера, темперамента. Поэтому обучение может быть успешным только тогда, когда педагог ищет и находит в каждом ученике то особенное и уникальное, что отличает его от другого. В условиях индивидуального обучения такой подход представляется единственно возможным.

В современное время очень изменился подход к обучению детей игре на фортепиано или любого другого инструмента. Сегодня процент учеников, продолжающих музыкальное образование, очень низкий. В основном, выпускники музыкальных школ, несмотря на то, что участвуют в различных конкурсах и имеют хорошие результаты, не продолжают музыкальное образование.

Современные условия обучения игре на фортепиано направлены на одарённых учащихся, но не все учащиеся могут стать лауреатами конкурсов. Кто-то из них станет преподавателем, кто-то просто любителем и активным слушателем музыки. Поэтому надо стремиться в каждом ученике зажечь искорку любви к музыке, к музицированию, которую он пронесёт через всю свою жизнь. И современному преподавателю нужно приложить много усилий, чтобы учащийся продолжал обучение, искать новые методики, формы работы с детьми на уроках.

Одним из преподавателей – новаторов является Екатерина Алвиановна Олерская - преподаватель ДШИ, колледжа искусств им. П.И. Чайковского г.Улан-Удэ, член Союза композиторов РФ, автор методики «Ручные пьесы». В одной из своих статей Екатерина Алвиановна пишет: «Обдумывая идею сделать более увлекательным начальный период обучения, мне пришла мысль предложить детям играть первые простенькие мелодии с фонограммами. Для этого были сочинены фонограммы в симфоническом, камерном, эстрадном, народном, и в детском сказочном стилях. Играть с сопровождением действительно интереснее. Ребёнку хочется показать результат маме, папе, друзьям – и он включает фонограмму, с удовольствием музицируя дома.

Звездный Олимп

Если малышу ещё трудно выучить сложные произведения к концерту, он может сыграть простую пьеску - но с фонограммой. В итоге получается красиво, и ребёнок слышит свою мелодию, как часть серьёзного музыкального произведения. Всё это имеет большую эмоциональную привлекательность.

Когда занятия с фонограммами прочно вошли в мою педагогическую практику, я стала замечать их пользу не только в том, что детям интереснее учиться – оказалось, что они чрезвычайно полезны ещё в нескольких аспектах. Давайте я их перечислю:

1. Ученику приходится играть без запинок, тем самым воспитывается исполнительская дисциплина. Чётко выучивается текст, развивается концентрация внимания.

2. У ребёнка воспитывается метро - ритмическая стабильность. Навык играть в едином темпе, трудно переоценить. Особенно в детском возрасте, когда ум ребёнка часто отвлекается и временное мышление нередко бывает довольно расплывчатым.

3. У начинающего музыканта формируется умение мыслить и играть в среднем и быстром темпе с первых шагов обучения. Фонограмма, как бы «подтягивает», ускоряет мыслительный процесс ученика, не дает ему , рассредоточиться. Таким образом, игра с фонограммами стимулирует технический рост и развитие быстроты реакций.

4. Ребёнок вынужден слушать ансамблевого партнера. Казалось бы – это естественно. Но на практике оказалось, что половина детей сначала и не понимает, что нужно слушать фонограмму и играть с ней вместе. В таком случае педагог целенаправленно активизирует слух, вовлекая его в активный процесс. Этот простой навык имеет далеко идущую цель – воспитать СЛУШАЮЩЕГО музыканта. Помимо того, что учащийся учится слушать фонограмму, чтобы совпадать с ней, он незаметно для себя вовлекается в процесс слушания многотембровой фактуры – то один инструмент подскажет ему, где вступить, то другой продублирует фортепианную мелодию, то третий исполнит мелодию проигрыша.

5. На первых порах ученик не совсем понимает, что значит - играть эмоционально. Здесь его электронный ансамблевый партнер подсказывает ему характер исполнения, характер атаки звука, темп, динамику и т. д.

Стоит, однако, отметить то, что не все пьесы нужно играть с фонограммой. Где-то нужно поработать и над задачами, требующими иного подхода – остановок, замедлений, тонкой нюансировки. Кроме того, с течением времени количество пьес, исполняемых с фонограммами, будет сокращаться, и учащийся всё больше будет обретать уверенности в себе, наслаждаясь полнозвучным сольным звучанием фортепиано. И его ушки, привыкшие СЛУШАТЬ, будут активно заимствованы в слушании того, как

Звездный Олимп

извлекать звук из инструмента, и какой в итоге получается звуковой результат, если конечно, педагог будет обращать на это внимание».

Работа со звуком, воспитание небанального прикосновения к инструменту – всё это приоритетные стороны методики «Ручные пьесы». Работая по традиционной системе значительно труднее уделять качеству звука достаточно внимания. Ведь традиционное обучение в числе обязательных требований имеет главенствующую репертуарную программу. И педагог с учеником в качестве высшего приоритета вынуждены соблюдать программные требования. А на это уходит много времени (только на разбор и выучивание наизусть нотного текста уходит 60-90% процентов уроков) В методике «Ручные пьесы» программа ученика состоит не из репертуарных требований. Его программа – это конкретные навыки игры: штрихи, качество звука, туше, различные элементы техники, владение агогикой, автоматическое умение читать ритм, умение самостоятельно и грамотно читать ноты, ориентироваться в интервалах, аккордах, и прочие технические, теоретические и художественные задачи. Репертуар в данном случае выступает лишь как носитель всех этих целей. Совершенно неважно – сколько и каких произведений в первые годы обучения сыграет ребёнок. Важно, чтобы они обеспечивали для него базу для закладки качественных профессиональных навыков и мотивировали его обучение.

Формы работы с фонограммами.

Многие пьесы имеют варианты фонограмм для репетиций в различных темпах. Существуют фонограммы со звучанием фортепианной партии (+) и без таковой (-). Сначала ребёнок учит пьесе с фонограммой (+). Хорошо потренировавшись, переходит к варианту (-). Если в какой-то пьесе у учащегося никак не получается совместить свою игру с фонограммой (-), он может остановиться на варианте (+). Следует, однако, добиваться в большинстве пьес исполнения с фонограммой (-).

Нежелательно играть с фонограммами все пьесы репертуара (за исключением самых первых этапов обучения, когда такое допускается). Необходимо также прививать ученикам вкус к сольному исполнительству, в котором он без поддержки звучания аудио должен уметь создать прекрасную звуковую палитру. С середины первого года обучения количество пьес, исполняемых соло должно постоянно расти и к второму-третьему году вытеснить пьесы с фонограммами. Хотя, конечно, можно продолжать играть с сопровождением фонограмм отдельные пьесы сколько угодно лет. Ведь подобное исполнение может быть таким ярким и красивым. К тому же, это соответствует современным тенденциям в поисках новизны и разнообразия.

Проблемы использования фонограмм.

Некоторые учащиеся поначалу не могут совместить свою игру с музыкальным материалом фонограммы. Это происходит по причине

Звездный Олимп

маленького возраста, слабой активности слуха, недостаточной координации, либо по какой-то иной причине. В таком случае, основным видом работы следует сделать игру без фонограммы, чтобы не тормозить развитие пианизма. Однако необходимо параллельно продолжить попытки научиться играть с фонограммой, так как эксперименты доказали, что польза фонограмм в обучении детей огромна! Можно взять для тренировки одну пьесу, например, «Прогулку» или «Маленький котёнок», и уделять становлению умения играть с фонограммой некоторое время на каждом уроке. После того, как у малыша получится сыграть с фонограммой одну пьесу - освоить следующие будет уже легче. И наконец, наступит такой момент, когда синхронная игра с фонограммой перестанет быть проблемой даже в каждом новом произведении. В практике Е.А. Олерской и в моей практике не было ни одного случая, чтобы ребёнок не научился играть с фонограммой, хотя, поначалу, казалось, что некоторые ребята не смогут этого сделать никогда – настолько безуспешными казались первые попытки. К счастью, этот навык поддается развитию. Тот результат, который мы получаем, преодолев сей первый серьёзный слуховой барьер, наглядно и убедительно показывает нам реальность активизации музыкального слуха ученика.

Учимся играть пьесу с фонограммой. Последовательность действий.

1) Ученик играет пьесу без фонограммы, предварительно выучив её (необходимо убедиться, что ученик хорошо выучил пьесу и играет без заминок). Если возникают трудности, допускается подыгрывание мелодии учителем в другой октаве, чтобы ученику было легче ориентироваться.

2) Ученик играет пьесу без фонограммы, поет вместе с учителем и, если нужно, учитель ещё подыгрывает мелодию, дублируя партию ученика в другой октаве.

3) Учитель играет пальчиком ученика пьесу с фонограммой, учитель поёт вместе с учеником.

4) Ученик сам играет пьесу с фонограммой, учитель подыгрывает мелодию в другой октаве. Такое подыгрывание может быть тихим, громким и даже очень громким, если на обычную громкость ученик не реагирует. Учитель поёт вместе с учеником.

5) Ученик играет пьесу с фонограммой, учитель не подыгрывает мелодию в другой октаве, но поёт вместе с учеником.

6) Ученик самостоятельно играет и поёт с фонограммой, учитель страхует процесс. То есть, если в игре ученика начинается расхождение с фонограммой, учитель начинает подпевать или/и подыгрывать ученику, а в самых критических моментах ещё и начинает играть рукой ученика. Но учитель перестает совершать все эти вспомогательные действия (или не все) сразу же после того, как ученик и фонограмма вновь начинают звучать

Звездный Олимп

синхронно. А как только вновь начинается расхождение, снова начинает помогать, а потом вновь прекращает и т. д. Этот способ очень действенный. Учитель также показывает, где вступить и начинает играть вместе с учеником, но потом прекращает. А позже учитель показывает, где вступить, но вместе с учеником играть не начинает.

7) На этом этапе, если возникают трудности – и ученик всё равно расходится с фонограммой, полезно научить ребёнка просто петь эту песенку с фонограммой (без игры).

8) Отдельно отрепетировать вступление – можно сначала без игры, то есть слушаем вступление и поем первую фразу – снова: вступление – первая фраза и так далее, пока не начнёт получаться. Может начать получаться за один сеанс или за несколько 5 – 7 сеансов.

9) Иногда может понадобиться всего один, но очень действенный способ – играть вместе с учеником мелодию в другой октаве как можно громче (с фонограммой). Так сыграть несколько раз. Если нужно, второй рукой местами помогать ребёнку играть синхронно уже не только с фонограммой, но и с громко дублирующей мелодией у учителя. Потом местами начинать играть чуть тише и даже на небольшой промежуток замолкать, а потом снова подключаться. И так постепенно раз за разом, урок за уроком подыгрывание педагога должно «растаять».

Во всём этом процессе важно не торопить ребёнка, вселить в него уверенность, что всё получится и проделывать эту работу на каждом уроке какое-то время на одной и той же простой песенке, а все остальные играть без фонограммы. Когда получится одна песенка – взять вторую. Ни в коем случае нельзя позволять нервничать ни себе, ни ребёнку. Ведь в этой работе мы активизируем слуховой процесс. Если ученик будет бояться делать ошибки, его напряжение замедлит достижение цели.

Иногда требуется выполнить все эти пункты, иногда хватает одного или нескольких. Если всё же учащийся долго не может почувствовать синхронность, продолжать спокойно следовать системе, особенно практикуя пункт 9. Все эти действия приведут к тому, что ученик начнёт полностью самостоятельно играть и петь с фонограммой.

Когда учащийся достигнет уровня пьес «Волнение», «К звёздам», желательно, чтобы навык игры с фонограммами был уже хорошо освоен. Чем раньше это произойдет, тем интенсивнее будет развиваться техника.

Технические аспекты использования фонограмм.

Использование фонограмм предполагает определенную техническую оснащенность. Это может быть – музыкальный центр, компьютер, ноутбук, планшет, мр3 плейер или обычный мобильный телефон. Самый удобный, доступный вариант – это мобильный телефон, к которому подключаются обычные компьютерные колонки.

Звездный Олимп

«СМАЙЛОКОМИКСЫ»

- это сборник лёгких пьес Е. Олерской для детей, начинающих учиться играть на фортепиано. Пьески эти предназначены в основном для наработки навыка чтения нот на начальном этапе. Вы можете использовать сборник независимо от того, занимаетесь ли по методике «Ручные пьесы-упражнения» или нет. В рамках же методики «Ручные пьесы-упражнения» материал этого сборника может изучаться параллельно с азбуками чтения нот и на определённом этапе частично заменять задания в азбуках. Именно частично, так как азбуки содержат систему, позволяющую освоить чтение в короткие сроки без пробелов. То есть все основные трудности чтения нот включены в азбуки, и тот рост, который они дают детям, обычные нотные сборники, в том числе и «СМАЙЛОКОМИКСЫ» обеспечить не смогут. Однако смысл подобных сборников состоит в ином – дать художественный материал, в процессе отработки которого, ноты хорошо закрепляются. Отличительной чертой данного сборника являются персонажи – четыре смайлика, которые вместе с учеником сталкиваются с различными музыкальными задачами. Эти задачи, наряду с другими, свободными темами, они и обсуждают в своих диалогах. Мне очень хочется, чтобы Артист, Красотка, Чапа и Тимоша стали друзьями учеников и сделали труд детей более радостным, весёлым и интересным. Только практика покажет, сбудется ли ещё одна моя надежда. А именно, я предполагаю, что на ребяташек может подействовать психологический принцип социального доказательства. То есть, раз их весёлые приятели считают, что аппликатура важна, и что «утром встал – сразу позанимайся» и что есть «волшебное число 29», то дети отнесутся к этому с большим вниманием, просто поверив своим милым друзьям. Пьески можно использовать для закрепляемого чтения нот с листа. Закрепляемым чтением нот я называю чтение с листа плюс небольшой период заучивания, игра без запинок или почти без запинок без вынесения материала на сцену. Этот способ хорош тем, что дети не успевают выучить пьесу наизусть, а поэтому в процессе работы сохраняется активное чтение, а не игра по памяти, как это бывает с разучиванием пьес для зачётов и экзаменов. Таким способом можно прочесть довольно много пьес. Ноты хорошо закрепляются при такой работе. Также отдельные номера могут быть подготовлены и к концертному выступлению малышей. Все 22 пьесы сборника снабжены фонограммами. Многие из фонограмм имеют различные темповые варианты. Несколько самых простых пьесок взяты из сборника «Ручные пьесы-упражнения», но в данном сборнике они уже предназначены для исполнения по нотам. Под нотной записью в каждой пьесе выписана гармония (буквенно). Это сделано для того, чтобы преподаватель легко мог аккомпанировать ребёнку, а также аккомпанировать при игре с фонограммой. Как и принято – мажорные гармонии подписаны с большой буквы, а минорные – с маленькой. Если

Звездный Олимп

ребёнок знает все трезвучия (как рекомендуется при обучении по методике «Ручные пьесы-упражнения»), то эти трезвучия он может играть себе сам. Но тогда всю мелодическую партию нужно будет перенести в правую руку. Если способности ребёнка позволяют делать это, то подобная практика может принести очень большую пользу, как в нотном ориентировании, так и в закреплении знаний аккордов.

В своей педагогической практике я использую методику Е.А. «Ручные пьесы» и игру с фонограммами около двух лет. За это время существенно вырос интерес детей к обучению игре на фортепиано, заметны технические рост обучающихся, развитие эмоциональной отзывчивости, слухового восприятия, метро – ритмической стабильности.

ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ РОЛЬ МУЗЫКИ

*Марченкова Е.А.,
преподаватель МБУ ДО «Детская школа искусств»
г. Ярцево Смоленской обл.*

Ключевые слова: язык музыки, искусство, чувства, музыкальное воздействие, слушатель.

Аннотация: в данной статье освещены различные аспекты воздействия музыки на людей, многообразные факторы взаимодействия развития и воспитания посредством музыки.

Очень часто мы задаемся вопросом о могуществе воздействия музыки на людей. Что она несет с собой, когда обрушивается на слушателя громopodobный поток звучаний или ласкает слух тихим, нежным напевом? Для того, чтобы понять почему и как воспитывает музыка человека, необходимо познакомиться с ее природой. Любое искусство отражает действительность. Когда мы читаем роман или смотрим спектакль, перед нами проходят жизненные события, образы людей, пейзажи. На рисунках и полотнах художников, в барельефах скульпторов и в статуях мы видим реальные предметы. А что же можно сказать о музыке? Всегда ли можно с уверенностью сказать, что в ней воспроизведена вполне определенная картина жизни? Ведь одно и тоже музыкальное произведение зачастую толкуется разными людьми по-разному: одному видится нива, колеблемая ветром, другой слышит рокот волн, а третий воспринимает ту же музыку как выражение душевного волнения...

«Неопределенность» содержания музыки, его непереводимость на язык слов отмечали многие. Гейне писал: « Музыка начинается там, где кончаются слова ». В « Вешних водах » А. Тургенев пишет: « Не беремся описывать чувства, испытанные Саниным при чтении этого

Звездный Олимп

письма. Подобным чувствам нет удовлетворительного выражения: они глубже и сильнее - и неопределеннее каждого слова. Музыка одна бы могла их передать». Из-за этого воздействие музыки может показаться поистине загадочным, волшебным, непостижимым. Но это не удивительно. Музыкае вовсе не чуждо изображение реальных предметов, воспроизведение их внешних - слышимых и видимых - признаков. Очень часто целые музыкальные произведения или отдельные их страницы посвящены изображению природы и людей. Например, «Шелест леса» из «Зигфрида» Вагнера, вступление к «Сказанию о граде Китеже» Римского-Корсакова, фортепианные пьесы «Лесные сцены» Шумана и другие произведения. Существуют и музыкальные изображения моря, поля, ручья, картины труда, поезда, машин. Музыкальная литература богата портретами, которая отображает внешние черты различных людей - вплоть до их походки, жестов и голосов.

Давно замечена аналогия между музыкой и речью. Очень часто мы слышим: «говорящая мелодия», «призывные звучания», «музыка стонет и плачет»... Иногда в таких случаях перед нами - прямое воспроизведение (изображение) в музыке речевых интонаций: повышений и понижений голоса, ускорений и замедлений речи, ее ритма. Но чаще бывает иначе: мелодия не похожа на речь и все же «говорит». Это объясняется тем, что существуют некоторые принципы выражения чувств, общие и для речевой, и для музыкальной интонации. Так же как и в речи, в мелодии повышение передает усиление чувства, возбуждение, а понижение - успокоение, плавное движение выражает спокойное развитие эмоции, а широкий скачек - ее взлет. В музыке существуют особые закономерности, когда взаимные отношения звуков по высоте и по силе удара строго организованы и образуют логические системы (лад и метр), чего нет в речи. Это является ценнейшим источником особой выразительности музыкального языка. Сходство музыки с интонациями речи и с жестами помогает понять, какое содержание скрыто в ее звуках. От речевой интонации и от ритма жестов музыка взяла их способность выразить эмоцию - и безмерно развила, обогатила ее. Самой сильной стороной музыки является выражение чувств, настроений, страстей. Лев Толстой называл музыку «стенографией чувств», а композитор и критик А. Н. Серов - «языком души». Содержание музыки, поскольку главное в нем - эмоции, нельзя полностью передать в словах, пересказать с исчерпывающей точностью. Отсюда вовсе не вытекает, что содержание музыки не имеет корней в объективной действительности. В чувствах и настроениях человека отражается окружающий мир, их источник - реальная жизнь. Поэтому музыка отражает действительность, выражая эмоции. Кроме изображения предметов и выражения чувств, музыке доступно воплощение мыслей, хотя и в более ограниченной степени.

Звездный Олимп

Выяснив, в чем состоит содержание музыки, мы можем понять теперь, почему и как она воздействует на слушателя. Огромную роль в восприятии музыкального произведения играет не только какое это произведение, но и каков человек, который его воспринимает. Одна и та же музыка по-разному влияет на людей с разным жизненным опытом, разными взглядами и вкусами, разными темпераментами и способностями, с разной степенью общекультурного и музыкального развития. Однако практика показывает, при всем различии впечатлений, полученных от одной и той же музыки в них всегда есть нечто общее. Оттенков восприятия музыкального произведения может быть очень много, но они всегда заключены в определенных границах, которые соответствуют его объективному содержанию.

Каково же воздействие музыки на человека, исходя из ее объективных свойств. Высшим воздействием музыки является идейное, поскольку конечный смысл музыкального произведения - выражение той или иной идеи. Глубоко воспринятая и осмысленная человеком музыка влияет на его отношение к миру, на все его сознание. Это - окончательный результат сложного процесса восприятия и переживания музыки. Непосредственное же воздействие ее складывается сильнее всего в области чувств и настроений человека. Эмоциональное воздействие музыки знакомо каждому. Оно вторгается с огромной властной силой в наш эмоциональный мир, чтобы подчинить его себе. Это объясняется именно тем, что язык музыки аналогичен речевым интонациям и жестам, то есть главным, самым сильным средствам выражения эмоций в реальной жизни. Обобщив и умножив выразительные возможности интонаций и ритма, музыка и обрела огромное могущество эмоционального воздействия. Музыка оказывает и определенное физиологическое воздействие на человека. Русские физиологи И. М. Догель и И. Р. Тарханов экспериментально исследовали, как действует музыка на человеческий организм. Их опыты подтвердили: музыка явно влияет на дыхание, кровообращение и другие физиологические процессы. При этом обнаружилась любопытная и важная особенность: осмысленные последования музыкальных звуков - мелодии, особенно, если они близки слушателю по своему эмоциональному содержанию, воздействуют на эти процессы намного сильнее, чем разрозненные, отдельно взятые звуки. Значит, реакция организма на музыку определяется психологическим, эмоциональным воздействием, а не непосредственно физиологическим. Поэтому человек, являясь «хозяином» собственных чувств, может контролировать сознанием свою реакцию на музыку и управлять своим поведением, не давая полной воли инстинктам. Помимо всего прочего, музыка просто доставляет удовольствие. Недаром многие считают, что концерт - это лучший отдых, а праздник без музыки - не праздник. Где источник удовольствия,

Звездный Олимп

приносимого музыкой? Порою - это сам объект отражения. В произведении может быть отражено или выражено то, что приятно или интересно для нас и в реальной жизни. Давным-давно мыслители и художники заметили способность музыки влиять на нравы. В IV веке до нашей эры Платон писал:

«... не в мусическом ли искусстве [заключено] самое значительное воспитательное средство, так как ритм и гармония больше всего проникают в глубину души и сильнее всего захватывают ее, доставляя благообразие и делая ее благообразной, если воспитание поставлено правильно; если же нет, [получается] противоположное». Аристотель рассуждал: «Не должна ли музыка, помимо того, что она доставляет обычное наслаждение [это чувство испытывается всеми, так как действительно музыка дает физическое наслаждение, почему слушание ее и любо людям всякого возраста и всяких ступеней развития], служить еще более высокой цели, а именно: производить свое действие на человеческую этику и психику? Это стало бы очевидным, если бы было доказано, что музыка оказывает известного рода влияние на наши моральные качества. Что так бывает на самом деле, доказывают, помимо многого иного, в особенности песни Олимпа, которые, по общему признанию, наполняют наши души энтузиазмом, а энтузиазм есть эффект этического порядка в нашей психике». Разобрав подробно этот вопрос, Аристотель приходит к выводу: «Из всего вышесказанного следует, что музыка способна оказать известное воздействие на этическую сторону души». И в наше время нравственно-воспитательное значение музыки не может оспариваться никем. Чем объяснить влияние музыки на моральные качества и черты характера, душевный строй и принципы поведения человека? Возможно, прежде всего, могуществом ее эмоционального воздействия, вытекающим из ее выразительной природы. Ведь очень много из того, что относится к нравственности, непосредственно связано с чувствами. Для использования музыки как средства нравственного воспитания очень важно еще одно обстоятельство: воздействуя на человека, она с особенной силой пробуждает в нем все хорошее, находит отклик в лучших уголках его души.

Нет на земле живого существа
Столь жесткого, крутого, адски злого,
Чтоб не могла хотя на час один
В нем музыка свершить переворота.

(В. Шекспир «Венецианский купец»)

Когда говорят о воспитательной роли музыки, отмечают ее способность улучшать, смягчать нравы, делать людей выше, чище и добрее. Музыка, по словам Шостаковича, «поднимает человека, облагораживает его, укрепляет его достоинство, веру в свои внутренние силы, в свое большое призвание. Музыка способна также и ранить зачерствевшее сердце,

Звездный Олимп

открывая человеку забытые доселе его собственные сильные и прекрасные чувства; она, по выражению Толстого, может и “переворачивать душу”. Но эти раны и катастрофы благотворны, они будят человека, тревожат его беспокойством». Музыка самое чистое и благородное искусство, которое сильно действует на воспитание человека. Она озаряет жизнь особым светом, заставляет по настоящему почувствовать ее силу и красоту, открывает сокровенные уголки человеческой души. Шекспир писал:

Кто музыки не носит сам в себе,
Кто холоден к гармонии прелестной,
Тот может быть изменником, лгуном,
Грабителем; души его движения
Темны, как ночь, и как Эреб, черна
Его приязнь. Такому человеку
Не доверяй.

Вот как писала одна девушка о музыке в своем дневнике: «Пока я не любила музыку, все вокруг меня было не таким, как теперь: мир казался более равнодушным и строгим. Музыка озарила мне мир особым светом, заставила по-настоящему почувствовать ее силу и красоту, открыла передо мной сокровенные уголки человеческой души». Недаром музыку порою вообще считают олицетворением всего лучшего, что свойственно человеческой природе. Французский композитор XVIII века Гретри писал в связи с этим: «Вам интересно знать, восприимчив ли и справедлив ли его ум; свободны ли от вычурности его речи, манеры, одежда; любит ли он цветы, детей; господствует ли в нем нежное чувство любви». В чем тут секрет? Почему так не говорят о художественной прозе, театре или живописи? В музыке, как и в лирической поэзии, изображение зачастую вовсе отсутствует, поэтому мы воспринимаем все, что содержится в произведении, как излияние чувств самого автора, как его «душевный автопортрет». Вместе с тем в музыке встречается не только лирика, но и эпос или драма. Поэтому в ней могут предстать не одни лишь положительные герои - примеры нравственной красоты. В творчестве разных композиторов представлены и другие образы - людей, терзающихся мучительной внутренней борьбой, мятущихся и неудовлетворенных. Есть музыкальные произведения, в которых подробно раскрывается внутренний мир человека, явно осуждаемого с моральной точки зрения (пример - Яго в опере Верди «Отелло»). Но и в этих случаях музыка поднимает слушателя на огромную нравственную высоту. Мы ощущаем здесь величие того этического идеала, который послужил меркой для художника при воплощении чувств его героя. Сквозь портрет духовно ущербного или отрицательного героя просвечивают прекрасные, чистые черты нравственного облика автора. Любое психологически глубокое

Звездный Олимп

воплощение духовного мира людей учит нас лучше разбираться в сложных порою противоречивых чувствах, тоньше воспринимать все богатство внутренней жизни человека, воспитывает то, что называется «культурой чувств».

Первый нарком просвещения А. В. Луначарский говорил мудрые слова: «Образованный человек - это человек, в котором доминирует образ человеческий». Это человек, который способен сопереживать, умеющий в любви и в ненависти сохранить человеческое лицо. Выдающийся педагог Сухомлинский, опрашивая подростков в колонии для несовершеннолетних, обратил внимание, что они, в подавляющем большинстве своем, не любили серьезной музыки. И это не случайно, так как классическая музыка оказывает положительное влияние на развитие духовно-эмоциональной сферы человека. Известный американский педагог Б. Спок утверждает: «Дети с неразвитой эмоциональной сферой вырастают холодными и замкнутыми». Одним из важнейших средств эмоционального развития становится музыка, для которой язык эмоций - родной. Музыка развивает у детей эмоциональную чуткость, способность сострадания чужому горю, чужому несчастью, обращаясь непосредственно к чувствам. Слушая музыку, исполняя ее, пытаюсь выразить чувства, дети учатся доброте, душевной тонкости. Пифагор, как утверждал его современник, смешивая различные мелодии, как лекарства, легко приводил к противоположному состоянию страсть, неумную ревность, раздражение, выправляя каждый из этих недостатков к добродетели. Пифагорейцы провозглашали музыку особым искусством, даром богов. Они считали, что музыка очищает, облагораживает душу человека, а звуки - родственны чувствам, поэтому рождают в душе отклик. Утверждали, что музыка имеет воспитательное воздействие на человека. Они искали «Целебные составы» мелодий, танцевальных движений и ритмов, способных обуздать крайность страстей, очистить их от зла.

Этически-воспитательные возможности музыки впервые были осознаны и привлекли к себе внимание общества много веков назад. Стройная и развитая теория воспитания граждан посредством музыки была разработана в Древней Греции. По воззрениям древних греков, музыка, воздействуя на нравственный мир человека, воспитывает и исправляет его характер, формирует его психологическую нравственность - «этос». Поэтому система образования юношества в древнегреческом обществе строилась на основе гимнастики, воспитывающей тело, и пения и инструментальной музыки (к которым присоединялись поэзия и танец), воспитывающих душу. Древние греки полагали, что каждый лад и построенные на нем мелодии воздействуют строго определенным образом на «этос» человека. Для воспитания мужественных граждан, воинов, могут

Звездный Олимп

быть использованы лишь некоторые из них. В «Диалогах» Платона эти взгляды изложены следующим образом:

«- Какой же лад бывает жалобным? Скажи мне, ведь ты музыкален.

- Миксолидийский,- сказал он, - высокий лидийский и родственные лады.

- Значит, эти лады подлежат изъятию; они негодны даже для женщин, которые должны быть благоразумны, не говоря уже о мужчинах.

- Разумеется.

- Но ведь пьянство непристойно воинам, также чувственность и праздность.

- А то как же!

- Какие же существуют чувственные и застольные лады?

- Ионийские и лидийские; их называют расслабляющими.

- Допускаешь ли ты, друг, эти лады к употреблению среди воинов?

- Ни в коем случае,- сказал он».

Отсюда следует, что Платон допускает лишь два лада - дорийский и фригийский, поскольку первый воспитывает мужество, а второй - мудрое спокойствие и умеренность. Платон, древнегреческий философ, писал: «...ритм и гармония глубже всего проникают в душу человека и сильнее всего захватывают ее, если воспитание поставлено правильно. Это ясно из опыта: когда мы воспринимаем нашим ухом ритм, мелодию, у нас изменяется душевное настроение. Восприятие музыки ведет к тому, что мы начинаем испытывать те же чувства и при столкновении с житейской правдой».

Аристотель развил мысль Платона: «Не должна ли музыка помимо того, что она доставляет обычное наслаждение, служить и более высокой цели, а именно, производить свое воздействие на человеческую психику и этику. Что музыка влияет на моральные качества, доказывают, помимо многого иного, песни Олимпа, которые, по общему признанию, наполняют душу энтузиазмом, который есть эффект этического порядка в нашей психике». Древнегреческий философ Демокрит рекомендовал слушать музыку при инфекционных заболеваниях.

Большое значение правильному музыкальному воспитанию придавали и в Древнем Китае. В Представлении древних китайцев музыка была символом порядка и цивилизации. По их мнению, каждый образованный человек должен был уметь играть на том или ином музыкальном инструменте. Впоследствии музыканты и философы возвращались к мысли об этическом значении музыки, о ее воздействии на нравы. «Музыка должна высекать огонь из мужественной души» - вот девиз Бетховена. В музыке Бетховена предстают замечательные образы героев действия и «рыцарей духа» - людей необычайного мужества и кристальной чистоты. Ему принадлежат слова, которыми можно

Звездный Олимп

охарактеризовать пафос многих его произведений: «Я схвачу судьбу за глотку... Совсем согнуть меня ей не удастся. О, как прекрасно прожить жизнь тысячу раз!» Не только героикой определяется нравственно-воспитательное значение музыки Бетховена. В ней звучат и раздумье (медленные части Пятой и Девятой симфоний), и скорбь (похоронные марши в Третьей симфонии и в Двенадцатой сонате для фортепиано), и светлые, восторженные чувства, связанные с погружением в природу (сонаты «Пасторальная» и «Аврора») или с любовью (цикл песен «К далекой возлюбленной»). Хорошо сказал о возвышающей силе бетховенской музыки простой ленинградский юноша: «Мне кажется, что если бы надо мной всегда звучала Пятая симфония Бетховена, я не совершил бы в жизни ни одного дурного поступка». А вот как высказывался о воспитательно-нравственной роли своей музыки Чайковский: «Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящихся в ней утешение и подпору». Давая людям «утешение и подпору», она тем самым пробуждает и укрепляет в них добрые чувства. Воплощение прекрасных, возвышенных эмоций и их пробуждение в людях - такова традиция всей музыкальной классики. Настоящая большая музыка всегда стремилась воплотить нравственный идеал эпохи, нации, класса, художника. Народная песня, переходя из уст в уста, от поколения к поколению, учила чистоте и строгости чувств, мужеству и доброте.

Песни, мелодии, гармонии - не набор звуков, а особый язык, язык эмоционального выражения. Музыка, кроме того, является важным средством воспитания, эмоционального и нравственного. Этим воспитанием надо пользоваться умело, не пуская его на самотек. Если уточнить, то воздействие музыки может быть не только положительным, но и отрицательным. Не случайно возле залов, где выступают некоторые музыкальные группы, например исполняют «тяжелый рок», дежурят усиленные наряды полиции. После подобных концертов у публики, особенно у молодежи и подростков, психика которых легко ранима и поддается наибольшему влиянию, резко возрастает агрессивность. И эти негативные воздействия музыки необходимо обходить стороной.

Звездный Олимп

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОБУЧАЮЩИХ ВИДЕОРОЛИКОВ ПРИ ОРГАНИЗАЦИИ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ ПО ПРЕДМЕТУ «КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ» В ЧЕТВЁРТОМ КЛАССЕ

Александрова А. А.,

преподаватель МБОУДО г. Кургана «ДШИ им. В. А. Громова»

Чуренкова Т. Г.,

Концертмейстер МБОУДО г. Кургана «ДШИ им. В. А. Громова»

Занятиям по классическому танцу придается особое значение, т. к. классический танец является основой хореографической подготовки учащихся.

Уже на I-ой ступени обучения, начиная с первых уроков, занимаются постановкой корпуса, рук, ног, головы, показываются I, II, III позиции ног, подготовительное положение и три позиции рук, изучаются *demi plie* и *battements tendus*, отрабатываются балетный шаг и техника простого прыжка (*saute*). Музыкальные размеры 2/4, 3/4, 4/4. Назначение этой части модуля - развить и совершенствовать тело исполнителя, научить правильно и чисто исполнять позиции и позы, движения классического танца, развить музыкальность, совершенствовать «выворотность» суставов, танцевальный шаг, *ballon*.

Цель: Помочь учащимся освоить движения классического танца у станка, в условиях дистанционного обучения.

Главная задача педагога: При изучении движения, положения или позы необходимо разложить их на простейшие составные части, а затем в совокупности этих частей воссоздать образ движения и добиваться от детей грамотного и четкого их выполнения. Важно, чтобы педагог мог точно показать то или иное движение, а ученик повторить его. Здесь используется подражательный вид деятельности учащихся.

Задачи:

Образовательные:

- познакомить с особенностями классического танца;
- сформировать умения и навыки исполнения классического танца.
- расширить кругозор в области представлений о классическом танце;

Воспитательные:

- воспитать интерес к искусству классического танца;
- воспитать художественно -эстетический вкус;
- воспитать стремление к сотрудничеству, трудолюбие, уважение к сверстникам и старшим.

Развивающие:

- развить мотивацию к познанию и творчеству;
- развить мышление, память, внимание;

Звездный Олимп

-развить координацию движений, чувство тела, музыкально-ритмические способности.

Модель выпускника хореографического отделения:

Выработки правильности и чистоты исполнения, воспитание умения гармонично сочетать движения ног, корпуса, рук и головы для достижения выразительности и осмысленности танца.

Развитие внимания при освоении несложных ритмических комбинаций, проверка точности и чистоты исполнения пройденных движений, выработка устойчивости на середине зала, дальнейшее развитие силы и выносливости за счет ускорения темпа и увеличения нагрузки в упражнениях, освоение более сложных танцевальных элементов, совершенствование техники, усложнение координации, развитие артистичности, чувства позы.

Дистанционное обучение детей в 2020 году явилось серьезным вызовом для преподавателей хореографических дисциплин на всех уровнях и этапах образования. Организовать работу учащихся хореографического отделения ДШИ им. В.А. Громова оказалось делом не простым, ведь специфика обучения детей хореографии требует обязательного контакта с преподавателем.

Программа дистанционного обучения, разработанная мною, построена таким образом, чтобы у каждого ученика была возможность самостоятельно заниматься дома, а задания на освоение технически сложных и травмоопасных элементов (в том числе упражнения и комбинации на пуантах), которые необходимо проучивать под контролем преподавателя, в ней отсутствуют.

Именно по этому, актуальность дистанционного формата работы предоставляет уникальные возможности по повышению своей квалификации, ведь через различные методические объединения можно обмениваться опытом со своими коллегами, участвовать в онлайн мероприятиях (вебинары, видео-конференции), а также пройти дистанционное обучение на курсах повышения квалификации, в том числе тематические курсы.

Учащиеся получали задания не только для практического выполнения, но и для общего кругозора в области хореографического искусства в целом. Например, очень полезным, по моему мнению, являются просмотры балетов «Щелкунчик», «Спящая красавица»; знакомство с выдающимися хореографическими коллективами, солистами, завоевавшими мировую известность. Просмотр такого материала, а затем и написание отзыва об увиденном обогащает учащихся знаниями об искусстве, о творчестве композиторов разных эпох, об особенностях музыкальных жанров, формирует у детей эмоциональную отзывчивость, содействует формированию творческой личности.

Звездный Олимп

Нужно отметить, что дети очень ответственно подходят к выполнению дистанционных заданий, тем более, что одно из требований к занятиям – это соответствующий внешний вид учащихся: балетная форма, аккуратная прическа и соответствующая обувь (балетки, туфли для народного танца). Такой подход к домашним занятиям создает своего рода рабочую атмосферу, способствующую более продуктивной деятельности.

Конечно, дети хорошо справляются с программой дистанционного обучения, очень стараются, усердно трудятся, но нельзя забывать, что конечный результат проделанной работы в классе, репетиционной работы — это концертное выступление. Ведь свет рампы, аплодисменты и признание зрителей, восхищенные глаза родителей— вот ради чего дети так стараются на занятиях.

Концертмейстер в хореографии.

Развитие творческих способностей в настоящее время является одним из основных направлений воспитания подрастающего поколения. Хореография, как один из видов искусства, лежащий в основе эстетического воспитания, оказывает огромное влияние на развитие музыкально-творческих способностей обучающихся.

В основе хореографического искусства лежит тесная связь движения и музыки. Искусство танцора заключается не только в умении точно исполнять движения, но и передавать смысл музыки. Поэтому, кроме педагога-хореографа, на уроке с обучающимися работает концертмейстер, от мастерства которого во многом зависит развитие музыкальности, чувства ритма, эмоциональности и осознанности при исполнении каждого движения обучающимися.

На занятиях хореографией ребенок обучается не только искусству танца, но и учится распознавать музыкальные образы и их выразительное значение, определять структуру произведения, распознавать и сравнивать музыкальные фразы, определять характер произведения. Все это в итоге помогает учащимся воспринимать единство музыки и хореографии.

Для достижения результатов концертмейстер в своей деятельности использует следующие методы:

- наглядно-слуховой (непосредственное слушание и восприятие музыки во время показа педагогом движений);
- словесный (помощь в раскрытии и понимании смыслового наполнения музыкального произведения, содействие проявлению творческой активности, воображения);
- практический (непосредственное выполнение упражнений под музыку).

Таким образом, грамотно подобранный музыкальный репертуар способствует расширению знаний, кругозора и развитию музыкальной культуры обучающихся.

Звездный Олимп

Сложность работы концертмейстера в классе хореографии заключается не только в необходимости знать принципы построения урока, исполнения всех движений, их названия, разбираться в огромном многообразии репертуара, умении адаптировать музыкальный материал к исполняемым танцевальным комбинациям, при необходимости умении быстро сориентироваться в новом материале, прочесть с листа или придумать собственную импровизацию, но и на протяжении всего урока держать в поле зрения все, что происходит в танцевальном классе.

Таким образом можем подвести итог. Я считаю, что дистанционное обучение на данном этапе является одной из форм непрерывного образования и основана на принципе самостоятельного обучения. Это новая форма учебного процесса с помощью информационно-коммуникационной технологии во время самоизоляции являются приоритетной и актуальной, что в настоящее время реализовывает права человека на образование и получение доступной информации.

В заключение следует отметить, что на сегодняшний день в мире существует множество программ, с помощью которых осуществляется доступ к учебному материалу, обеспечивая возможность как группового, так и индивидуального дистанционного обучения.

ИСКУССТВО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Борисова Е. А.,

концертмейстер, преподаватель

МБУДО «Русская детская школа искусств», г. Руза

Концертмейстерское искусство — явление музыкально-творческой деятельности, и вне её рассматриваться не может. Концертмейстерское исполнительство является важнейшим видом практической деятельности музыканта и ярко раскрывает его как личность, способную создавать и творить. Творческий процесс здесь - это путь от замысла музыкального произведения к его воплощению. Реализация этого пути лежит через совместный труд с солистом в поиске, корректировке и раскрытии художественного образа музыкального произведения. Как вид творческой деятельности, концертмейстерская деятельность осуществима лишь в том случае, если она закреплена комплексом специальных знаний и умений. Что под этим имеется в виду? Для своей деятельности концертмейстеру необходимо владение основами теории и практики концертмейстерства, достаточно развитый комплекс музыкальных способностей (музыкальный слух, музыкальная память, метроритм), знание стилевых особенностей в произведениях, наличие этических, эмоциональных и волевых качеств, необходимых для концертмейстерской деятельности.

Звездный Олимп

Следует заметить, что многие выдающиеся композиторы уделяли внимание концертмейстерскому исполнительству. Известны яркие примеры сотрудничества Ф. Шуберта и П. Фогеля, М. Мусоргского и Д. Леоновой, С. Рахманинова с Ф. Шаляпиным и Ф. Крейслером. Выдающиеся музыканты не раз обращали внимание на роль аккомпанемента в создании художественного образа. Великий австрийский композитор эпохи романтизма Франц Шуберт писал: «Манера, в которой Фогель поёт, а я аккомпанирую так, что кажется, будто мы единое целое, является для этих людей новой и неслыханной». Известно и высказывание великого русского певца Ф. Шаляпина: «Когда Рахманинов сидит за фортепиано и аккомпанирует, то приходится говорить: «Не я пою, а мы поём».

В XIX веке заканчивающие консерваторию в Петербурге или Москве, были готовы к разносторонней многообразной практической музыкальной деятельности. Они были равно готовы к творческому процессу в области сольного и ансамблевого исполнительства, к концертным выступлениям с оркестром, занимались дирижированием, аккомпанементом певцам и инструменталистам. Примером этому может служить деятельность М. Мусоргского, В. Сафонова, братьев А. и Н. Рубинштейнов, Ф. Блуменфельда.

Выдающиеся советские пианисты К. Игумнов, А. Гольденвейзер, С. Рихтер, Л. Оборин выступали и как концертмейстеры и как участники камерных ансамблей, а примером выдающегося зарубежного исполнителя-аккомпаниатора является великий английский пианист Джеральд Мур, поднявший смысловое значение деятельности концертмейстера на высочайший уровень и работавший с такими выдающимися музыкантами - признанными мастерами сцены, как П. Казальс (виолончель), Д. Фишер-Дискау (баритон), И. Менухин (скрипка) и др.

Со временем в средних и высших специальных учебных заведениях появилось понятие узкой специализации, открылись классы концертмейстерского мастерства, которые разделили сольную и ансамблевую деятельность пианистов.

Появились широкие возможности добиться результатов в ансамблевом и аккомпаниаторском искусстве. Этот фактор, в свою очередь, обусловил появление целой плеяды замечательных российских концертмейстеров, среди которых имена Л. Могилевской, В. Чачава, Е. Шендеровича. В наше время проходят международные конкурсы концертмейстерского мастерства, а в ряде международных исполнительских конкурсов установлены номинации «лучший концертмейстер конкурса», специальные дипломы «За чистоту стиля», «За музыкальность» и т.д.

Едва ли какая-либо музыкальная деятельность может сравниться с деятельностью концертмейстера по своей многофункциональности. Концертмейстер - одна из самых востребованных

Звездный Олимп

на сегодняшний день профессий в музыкальном искусстве и музыкально-педагогической деятельности. Понятие концертмейстер многозначно, а применение этой профессии очень многогранно:

- концертмейстером называют первого скрипача оркестра, который иногда заменяет дирижёра и в обязанности которого входит проверка правильности настройки всех инструментов (по нему настраивается весь оркестр). В струнных ансамблях - трио, квартет и т.д. - концертмейстер, как правило, является музыкальным руководителем инструментального состава;
- концертмейстером называют исполнителя, который возглавляет каждую из групп симфонического оркестра. Отвечает за настройку группы и сдачу оркестровых партий группы;
- концертмейстер-пианист концертной организации (филармонии), который работает в качестве концертмейстера солистов-вокалистов, солистов-инструменталистов или концертмейстера концертного коллектива. Концертмейстер в концертной организации ведёт весь исполнительский процесс: выучивает текст и определяет вместе с солистом концепцию исполняемого музыкального произведения, занимается шлифовкой программы, созданием единого целостного музыкального образа и выступает на сцене вместе с солистом. (Понятие концертмейстера в филармонии может подразделяться на концертмейстера-репетитора и концертмейстера-мастера сцены);
- концертмейстер театра оперы и балета, музыкального театра досконально знает клавиры репертуарных опер, балетов и музыкальных постановок театра, разучивает нотный материал с солистом (партию), проводит репетиции солистов с дирижёром в темпах оркестра, а в случае надобности иногда сидит в оркестре. В балетных классах играет станок;
- концертмейстер в учебном процессе почти всех специальностей (вокалисты, струнники, духовики, народники, класс хорового дирижирования);
- преподавательская деятельность, согласно программе курса обучения музыкальных училищ и ВУЗов по предмету «Концертмейстерский класс»;

В связи с концертмейстерской деятельностью необходимо рассмотреть и разновидности этой деятельности, связанные с понятиями «аккомпаниатор» и «концертмейстер».

- Аккомпаниатор - образовано от французского глагола *accompagner* - сопровождать, что и обуславливает специфика деятельности. Понятно, что как в музыке мелодия всегда сопровождается ритмом и гармонией, так и в случае с аккомпаниаторством сопровождение всегда подразумевает опору - ритмическую, гармоническую или ту и другую вместе. В связи с этим аккомпаниатором может быть человек, играющий в принципе на любом инструменте. Сопровождение как вид опоры ритмической или гармонической,

Звездный Олимп

предполагает любой вид аккомпанемента (по слуху, по отдельным гармоническим цепочкам, по отдельным видам просто ритмического сопровождения). Аккомпаниаторская деятельность может подразумевать отсутствие процесса подготовки.

- Концертмейстер - от немецкого слова *koncertmeister* - мастер концерта. Исполнитель, имеющий классическое музыкальное образование и деятельность которого основана на академических (имеющих традиции) канонах. В строгом понимании слова, концертмейстер - это музыкант-исполнитель, который проводит процесс разучивания произведения или программы с солистом и исполняет данное произведение или программу с солистом на концертной эстраде (сцене).

Поскольку сложная и многофункциональная деятельность концертмейстера подразумевает исключительно практическое понятие, то отсюда вытекает и специфика его деятельности. В чём она заключается?

Концертмейстер постоянно находится в процессе комплексного использования своих профессиональных навыков. Главным и основополагающим из них является свободное, технически совершенное владение инструментом (туше, различные виды техники, разнообразные приёмы, штрихи), ритмичность, динамическое разнообразие, умение легко осваивать и адаптироваться к стилю исполняемого произведения, стилю партнёра. (В мировой музыкальной литературе есть достаточно примеров, когда партия фортепиано написана в такой степени сложности, что требует от исполнителя беспрекословного владения инструментом и иногда знания текста наизусть. Примером тому могут служить песни Ф. Шуберта «Лесной царь», «Гретхен за прялкой», романс П.И. Чайковского «День ли царит», С. Рахманинова «Весенние воды», «Кольцо»).

Концертмейстеру необходимы развитые музыкальные способности (внутренний слух, музыкальная память), а навыки быстрого охвата музыкальной формы и сущности произведения, быстрого освоения музыкального текста напрямую зависят от степени владения искусством чтения с листа, транспонирования, умения подбирать на слух. В деятельности профессионального концертмейстера важными является владение навыками обработки произведения, переложения его для различных составов, импровизации.

Творческая деятельность концертмейстера состоит из 2-х основополагающих моментов: рабочий процесс и концертное исполнение.

Рабочий процесс делится на несколько этапов:

- Начальная работа над произведением в целом: создание музыкального образа, целостного охвата произведения и первые наброски того, что предстоит исполнить. Главная задача этапа - создание музыкально-слуховых представлений, при зрительном прочтении нотного текста произведения.

Звездный Олимп

- Индивидуальная работа над партией аккомпанемента, которая включает в себя собственно разучивание фортепианной партии, применение различных необходимых фортепианных приёмов, отработку технических и темповых трудностей, подбор точной аппликатуры, динамики и фразировки.

- Начальная работа с солистом. Данный этап подразумевает безупречное владение фортепианной партией, знание партии солиста и умение концентрироваться на ней, отработка совместных деталей ансамблевого исполнительства (общее движение, пульсация, звуковой баланс, характер звука и т.д.).

- Рабочее (репетиционное) исполнение произведения целиком, основной целью которого является создание единого музыкального образа, на основе собственной трактовки произведения. Этот этап во многом определяет предварительный настрой концертмейстера на сценическое выступление.

Концертное исполнение - это кульминационный момент и в какой-то степени итог всей ранее проделанной работы концертмейстера над музыкальным произведением, главная цель которого при совместной работе с солистом - раскрытие музыкально-художественного замысла исполняемого произведения при высокой культуре исполнения сочинения. Концертное выступление - высшая и самая главная форма исполнительской практики.

Концерт-выступление является одной из форм и студенческой исполнительской практики, которая способствует развитию навыка публичных выступлений.

Творческая деятельность концертмейстера, несомненно, имеет свои сложности и особенности, связанные с этическими, эмоционально-волевыми качествами исполнителя. К указанным качествам относятся следующие:

- особая степень ответственности по отношению как к выступлениям, так и к репетициям, поскольку в ансамбле музыкальная индивидуальность, мастерство и возможности одного исполнителя непосредственно зависят от другого, то и роль концертмейстера в таком творческом процессе следует трактовать широко: от функции чистого сопровождения до равного по значению солисту. Профессор МГК им. П.И. Чайковского М.А. Смирнов пишет, что «в искусстве аккомпанемента концертмейстеру принадлежит огромная, отнюдь не подсобная роль, далеко не исчерпываемая функциями гармонической и ритмической поддержки партнёра. И солист, и аккомпаниатор в художественном и этическом смыслах становятся равноправными членами единого целого»;

- предвидение, предвосхищение, позволяющее воспринимать и анализировать содержание музыкального произведения в процессе исполнения с некоторым опережением (упреждением). Это качество демонстрирует высший уровень профессионализма концертмейстера, его способность и готовность к импровизационному творчеству.

Звездный Олимп

- многоплоскостное внимание, которое подразумевает не только способность распределять внимание между двумя своими руками и слышать, что происходит в данный момент времени, но и слышать и контролировать то, что делает в каждый момент исполнения солист. Таким образом, круг внимания становится более обширным, сложным и объёмным.

Как определить наличие творческого комплекса, который позволил бы в ребёнке, обучающемся музыке, увидеть задатки будущего концертмейстера? Этот природный комплекс или наличие индивидуальных задатков, очень чётко заключён в способности маленького музыканта играя, слышать не только себя и задавать тон не только себе. Эта способность, несомненно, проявляется при игре в ансамбле, где элемент партнёрства выражен наиболее ярко и чётко. При развитии этого комплекса через обучение, опыт, окружение и обстоятельства и формируется личность концертмейстера.

Великому концертмейстеру XX века Джеральду Муру принадлежат следующие слова: «Чтение с листа - то же, что чтение книги, только это чтение музыки».

Особая роль в концертмейстерском классе принадлежит выработке именно навыков чтения нотного текста с листа. Когда мы говорим о том, что пианист (музыкант) хорошо читает с листа, то подразумеваем высококачественное в техническом и художественном отношении исполнение произведения без какой-либо долгой предварительной подготовки. Это сложный и напряжённый вид деятельности пианиста. Так, как правило, владение этим навыком проверяется не в спокойной домашней обстановке, а либо на экзамене в учебном заведении, либо в рабочем процессе, либо непосредственно на сцене. Музыканту необходимо обладать большой выдержкой и мастерством, чтобы скрыть от слушающих возникающее при этом волнение и не показывать, что он играет с листа.

За тот короткий срок, в который пианист видит перед собой нотный текст, нужно сделать следующее:

- необходимо охватить общим взглядом весь текст, для того, чтобы представить себе целостную форму произведения и его стиль или отдельные стилистические особенности;

- чётко представить себе темп, в котором будет исполняться произведение;

- обязательно обратить внимание на динамику и отдельные элементы нюансировки;

- чётко просмотреть все знаки альтерации (встречающиеся «случайные знаки»);

- обратить внимание на удобство аппликатуры;

Только после этого приступить к исполнению произведения на рояле.

Звездный Олимп

Однако аккомпанемент с листа представляет собой ещё более сложный вид деятельности, чем читка просто сольных произведений, т.к. помимо исполнения собственно фортепианной партии, возникают задачи ансамблевого характера (особенности интерпретации произведения солистом, вопросы ритма и целостности формы).

Несомненно, что в формировании у пианиста навыка чтения с листа играет роль природная предрасположенность человека к этому виду деятельности. При этом, поскольку любой опыт (в том числе и исполнительский) - это сумма выработанных в определённом режиме устойчивых рефлексов, то безусловным считается и тот факт, что навык чтения с листа - это нарабатываемый в процессе постоянных занятий вид деятельности. Считаю, что наиболее продуктивным для постоянных занятий в отработке этого навыка, считается читка с листа миниатюр как сольных, так и ансамблевых.

Опыт выдающихся мастеров концертмейстеров и личный исполнительский опыт, который, несомненно, считается самым ценным с точки зрения профессионального музыканта, позволяет предложить тренинг, состоящий из ряда компонентов и позволяющий выработать навык чтения с листа:

- Первый компонент - это выработка навыка игры произведения от начала и до конца в одном выдержанном ритме и темпе. Но поскольку с самого начала музыканта приучают к исполнению точного нотного текста, а игра в ритме и темпе при чтении с листа даёт появление фальшивых нот, то нервозность, возникающая при этом явлении, ведёт к темповому и ритмическому сбою. На первом этапе необходимо научить свыкнуться с этим явлением.

- Второй компонент - это выработка навыка видения в сложной и густой фактуре хотя бы минимума верных нот при соблюдении первого компонента (т.е. точного ритма и темпа). Говоря по-другому, следует научиться в быстрых фактурно-сложных произведениях правильно «хватать» гармонию и выделять наиболее значимую интонацию. Тренировка в указанной области приводит постепенно к максимальному охвату фактуры в трудных произведениях и тогда более легкие сочинения окажутся уже доступными для аккомпанирования с листа.

- Третий компонент - это навык упрощения нотного композиторского текста. В концертмейстерской практике используются следующие приёмы упрощения текста:

1. преобразование или опускание подголосков и украшений;
2. в аккордовой фактуре - либо перемещение аккорда в удобную позицию, либо уменьшение количества звуков аккорда;
3. при наличии разложенных гармонических фигураций - превращение их в более простые гармонические функции;

Звездный Олимп

4. при наличии усложнённого ритма - преобразование его в простую, элементарную пульсацию;

Однако стоит отметить тот факт, что чем совершеннее музыкант владеет навыком чтения с листа, тем меньше упрощений ему необходимо делать при проигрывании нотного текста.

- Четвёртый компонент - это выработка зрительного внимания, заключающаяся в приобретении навыка видения нотного текста вперёд. Начинается тренировка с видения 1/2 такта и лучше, если результат будет доведён до видения вперёд 2-3 тактов.

Это и есть необходимые компоненты для приобретения устойчивого навыка чтения с листа.

С точки зрения художественного (артистического) содержания данного вопроса существует две точки зрения:

Положительная заключается в том, что владеть этим навыком необходимо, т.к. его наличие ускоряет время ознакомления с репертуаром, в некоторой степени ускоряет и процесс выучки, позволяет быстрее накапливать репертуар.

Отрицательная же заключается в том, что можно читать музыку, как газету, но артист-концертмейстер формируется другим путём - путём создания звукового ансамбля с солистом, главным качеством которого является качество звука.

Транспонирование (в переводе с латинского «перестановка») - перенесение музыкального произведения или его части из одной тональности в другую.

Широко применяется в вокальной практике для исполнения произведения в удобной для певца тесситуре (преобладающий высотный уровень исполнительской партии. Различают высокую, среднюю и низкую тесситуры, соответствующие возможностям высоких, средних и низких голосов и музыкальных инструментов).

Транспонирование - своеобразное испытание для концертмейстера, самый напряжённый вид его деятельности.

Навык развивается, так же как и навык чтения с листа и необходим для увеличения скорости рабочего процесса в плане просмотра удобной тональности для солиста-исполнителя.

Нужно отметить, что понятие транспонирования нотного текста вводит в свою очередь понятие «изменения смыслового звучания музыки». В связи с этим нужно очень аккуратно относиться как к выбору тональности, так и к содержанию транспонируемой музыки. В данном случае имеется в виду следующее:

- бемольную тональность лучше транспонировать в бемольную и соответственно диэзную - в диэзную, так как и тот и другой знаки дают свою тональную окраску;

Звездный Олимп

- образная сторона исполняемой музыки или понятие тембрального несоответствия. Например, образ ручейка, в тональности для высокого голоса не может быть подвергнут транспонированию в тональность низкого голоса и использован им в своём репертуаре, так как превращает этот образ в образ бурлящего потока. Другой пример: вокальный цикл «Детская», где повествование идёт от лица ребёнка. В музыкальной литературе наиболее близким к воспроизведению этого образа может быть высокий женский голос. В связи с этим этот цикл не транспонируется.

По причине принадлежности к определённым типам голосов в вокальной практике запрещается транспонирование арий (Партия Снегурочки, песня Варяжского гостя и т.п.).

При транспонировании музыкального произведения нужно обратить внимание на два важных момента, которые помогут ускорить процесс:

- тональный план (гармония аккомпанемента);
- знаки альтерации, встречающиеся в нотном тексте.

Импровизация - важная форма исполнительского творчества концертмейстера. В переводе с латинского означает «неожиданный, внезапный». Импровизация - особый вид художественного исполнительского творчества, при котором произведение создаётся непосредственно в процессе его исполнения.

Импровизация имеет большое значение в исполнительском творчестве концертмейстера, которое невозможно без элементов свободного варьирования в процессе исполнения партии аккомпанемента, например исполнение переложений вокальных сочинений для инструментального исполнения. С формой импровизационного варьирования связано и понятие 3-х строчной игры.

И в заключении хочется рассмотреть технологические особенности деятельности концертмейстера.

Технология - это набор средств и приёмов, раскрывающих содержание деятельности музыканта - исполнителя в определённой сфере его творчества.

В деятельности концертмейстера понятие технологии имеет ещё более многообразное значение, так как концертмейстерское творчество связано с понятием ансамблевого исполнительства.

Техника концертмейстера — это не только скорость и правильность исполнения текста собственной партии, но это и понятие техники звука, его качества и соответствия его звуковых параметров звуковым параметрам солиста, которые ведут в свою очередь к понятию ансамбля. Рассмотрим основные параметры технологии:

- Звуковой баланс является одним из главных параметров в понятии технологии ансамблевого исполнительства. Существует несколько моментов, на которые следует обратить внимание,

Звездный Олимп

учитывая, что аккомпанемент по количеству звучности должен всегда служить максимальной поддержкой, но в то же время количество подаваемого звучания не должно заглушить солиста. Что нужно знать, для того, чтобы уметь сохранять звуковой баланс?

Акустические возможности и особенности концертной площадки (сцены) — величина площадки, высота потолков, наличие купольных, арочных и других компонентов в архитектуре зала, наличие звуковых ям, механических повреждений на сцене. Выровненность звуковой полётности в современных залах обеспечиваю акустики, которые выявляют сложные места и видоизменяют их.

Акустические возможности инструмента.

Необходимо также учитывать звуковой потенциал солиста. Большой певческий голос или яркий по звучности инструмент выдерживают более объёмное звучание аккомпанемента.

Другие параметры технологии ансамблевого исполнительства отражают следующие понятия и проблемы:

- Понятие и проблема метро - ритма, задавания нужного темпа и движения.

Следует обратить внимание, что проблема темпа и движения связана с понятием пульсации. Пульсация определяется по самой короткой длительности в произведении. Особенные проблемы возникают с вопросом задания темпа во вступлении. Здесь задача состоит в том, чтобы задать не свой удобный себе темп в удобном себе движении, хотя сыгранный довольно музыкально и с чувством, а темп и движение, необходимые солисту (яркие примеры «Ave Maria» Ф.Шуберта, «Я помню чудное мгновенье» М. Глинки).

- Совпадение тесситур голоса и инструмента. В низкой тесситуре солиста партия аккомпанемента всегда должна быть динамически очень осторожной и в звуковом плане «прибранной».

- Длинные ноты партии солиста для сохранения общего движения и удобства исполнения всегда немного собираются общим движением музыки.

- «Звучащая пауза» - это одна из наиболее часто встречающихся проблем в исполнительстве. В наибольшей степени она проявляется в исполнительском искусстве концертмейстера и заключается в технологическом умении заполнить временную паузу ожиданием наступления следующего звука или аккорда.

Понятие «звучащей паузы» на стыке разделов подразумевает динамическое использование такого приёма: следующий после паузы раздел всегда должен начинаться с той динамики, на которой закончился музыкальный материал, следовавший до паузы. Именно такой приём позволит решить одну из самых главных проблем - проблему целостности формы.

Звездный Олимп

РАБОТА НАД ФОРМОЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ С УЧАЩИМИСЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Бусел О.Ф.,
преподаватель МБУ ДО
«Детская школа искусств № 3» г. Мыски

Чувство формы или архитектурное чувство – это один из компонентов высших художественных способностей. Б.Асафьев, рассматривая музыкальную форму как процесс, не забывал разъяснить, что «форма как процесс и форма как конструкция — две стороны одного и того же явления». Г.Риман определяет форму как средство сплотить части произведения в одно целое.

С первого класса мы требуем от ученика осмысленного музыкального исполнения программы. Педагог старается доступным ребенку языком пояснить содержание произведения, тщательно работает над техническими деталями, оттенками, фразой. Но к понятию музыкальной формы он обычно учеников еще не подводит. Однако, следует отметить, что чувство целого присуще в должной мере не каждому исполнителю, поэтому бывает, что ученик придает преувеличенное значение полюбившейся ему частности, заслушивается красивой или эффектной деталью и в то же время не замечает важного и значительного, что приводит к несоразмерности конструктивных, динамических, темповых соотношений, несоответствию смысловой и эмоциональной значимости того или другого момента в произведении. Целое распадается на куски, живущие каждый своей, как бы независимой жизнью.

Также случается, что учащиеся старших классов ДМШ не могут определить границ экспозиции, разработки и репризы в исполняемой ими сонате, не знакомы с принципом построения фуги и т. п. Как показывает практика, на переводных и выпускных экзаменах, академических и классных вечерах в исполнении таких воспитанников ДМШ бывают срывы, неудачи.

Подобная недооценка значения формы музыкального произведения абсолютно недопустима в педагогическом процессе, так как она ведет к дилетантизму, ведь пренебрегая цельностью, стройностью, внутренней логичностью формы музыкального произведения, учащиеся смогут передать его содержание лишь весьма приблизительно, поверхностно, натянуто. Чтобы действительно постигнуть закономерности развития музыкальной формы, требуется особое внимание и даже специальный анализ. Об этом замечательно сказал В. Фуртвенглер: "То, что лишь составлено из готовых деталей (как бы хорошо ни было сделано) никогда не раскроет нам живого развития музыкального произведения, не передаст правдивого соотношения всех его разделов».

Звездный Олимп

И вполне закономерно, что перед педагогом встает один из существеннейших вопросов исполнительства и художественной педагогики — вопрос о том, как привить исполнителю чувство и понимание единства целого и частей.

Почувствовать форму — задача не простая, даже если это относится к небольшой пьесе. Способность же объять форму крупного произведения требует музыкального развития и большого слухового опыта. Композиционная логика, то есть логика развития тем, их разработки, сопоставлений и повторений, вместе с логикой модуляционного плана рождает чувство закономерной организации целого, начиная с мелких фраз и предложений, кончая крупными — экспозицией, разработкой, репризой и даже частями. Однако, художественное восприятие не останавливается на охвате внешних пропорций, которые поддаются количественному расчету. Чувство формы произведения определяется и переживанием образов, в которых воплощена идея.

Разумеется, вопросы изучения музыкальной формы в младших и старших классах ДМШ имеют свою специфику, обусловленную различиями в возрасте и уровне подготовки учащихся. Но, если мы с первого класса требуем осмысленного, выразительного исполнения учеником программы, если мы приступили к изучению музыкального содержания, то, следовательно, одновременно надо приступить и к изучению музыкальной формы данного произведения. В противном случае неизбежен разрыв между ними.

В этой связи ясно, что введение терминологии, закрепляющей практические навыки и теоретические знания учащихся, просто необходимо. Ученик младших классов должен знать такие музыкальные термины как цезура, фермата, реприза, акцент, каданс или каденция, секвенция, модуляция и т. д. Ознакомление с этими понятиями и составляет предмет изучения в начальных классах, затем в средних и старших классах знания все более углубляются и уточняются.

Учащимся начальных классов ДМШ (I—IV) необходимо иметь понятие о музыкальной фразе, музыкальной форме, о разнообразии жанров и форм в музыке. Ученик должен ясно себе представлять, что музыкальная фраза — это первичная смысловая ячейка музыки. Объясняя строение конкретной музыкальной фразы, педагог невольно проводит музыкальный анализ. Он помогает ученику определить логический акцент в данной фразе, а для этого предлагает проследить направление мелодии, ее интервальный состав. Самый высокий звук в мелодии обычно является кульминационным. Но подойти к нему можно по-разному. Иногда это плавный ход, при котором и *crescendo* будет плавным, постепенным. Если же кульминация взята скачком вверх, допустим, на малую сексту, то здесь потребуются особо выразительное пропевание этого интервала. Поэтому в художественное

Звездный Олимп

исполнение фразы должен включаться уже и на этой ступени обучения элемент агогики, иначе впоследствии, при исполнении более крупных построений, учащиеся не смогут показать гибкость фразировки, а в дальнейшем — естественное *rubato*.

Добившись возможно более выразительного исполнения музыкальной фразы, педагог должен вести ученика дальше, показать и объяснить закон сцепления фраз в одно целое — то есть раскрыть понятие о фразировке как осмысленном прочтении музыкального текста. Если учащийся уже ознакомился с произведением в целом, то он сможет, конечно, представить себе его мелодию, как он представляет, например, текст знакомого стихотворения. Однако ученик младших классов, начиная воспроизводить свое звуковое представление на клавиатуре, может допустить ряд неточностей, прежде всего ритмических: недослушивание длинных звуков, пауз и т.п.

Не следует прощать такие ритмические ошибки. Педагог должен быть наиболее требовательным в этом плане, поскольку иначе вместо правдивой и внятной музыкальной речи ученик привыкнет к бездумному «бормотанию» за фортепиано. Можно привести ему пример из обыкновенной речи с укорачиванием окончаний слов или с чтением стихотворения скороговоркой, без знаков препинания: «Они гласят во все концы весна идет весна идет мы молодой весны гонцы она нас выслала вперед». Получается смешная бессмыслица. Но тут же надо продекламировать это замечательное четверостишие Тютчева выразительно со всеми знаками препинания, цезурами, на дыхании, с интонацией:

«Они гласят во все концы: «Весна идет, весна идет!»

Мы молодой весны гонцы, Она нас выслала вперед!»

(Ф. Тютчев. Стихотворение «Весенние воды»)

Такие аналогии помогают ученику легче понять значение цезур, дыхания между фразами, а также уяснить выразительную роль ударений, то есть выделения наиболее важных по смыслу акцентов в музыкальной речи, соответственно логическим ударением в разобранном стихотворении.

Старые композиторы обычно не указывали как фразировать, из-за чего в оригиналах (например, в баховских) знаки фразировки отсутствуют. Но и в позднейших изданиях поставленные дуги указывают нередко *legato*, а не фразировку, и не имеют ничего общего с разграничением музыкальных фраз. Некоторые пианисты не всегда это понимают. Они поднимают руку после всякой дуги, которая встречается в нотах, и таким образом разделяют мелодию самым неестественным образом. Но и в изданиях, в которых композитор или издатель обозначили фразировку, не всегда ясно, как нужно фразировать. Оказывается, что большинство композиторов употребляют один и тот же знак для обозначения *legato* и фразировки, вследствие чего неопытному пианисту трудно разобраться, с какой целью поставлена дуга.

Звездный Олимп

Начиная с самых простых сочинений педагогу необходимо обращать внимание ученика на эту сторону исполнения. Ощущение дыхания и выявляющих его цезур понимание значения этих музыкальных «знаков препинания» и целенаправленность развития музыки — одно из главных условий осмысленности исполнения.

Одной из важных предпосылок целостности исполнения является ощущение общей линии развития произведения. Подобно тому, как мелодия в какой-либо фразе идет к опорному звуку, а большее построение — к своей смысловой вершине, целенаправленно и развитие всего произведения. Ученик должен это знать и чувствовать. Общая линия развития является как бы «стержнем» этого разворачивания. Обычно чем крупнее и богаче произведение по кругу образов и настроений, тем больше в его развитии отклонений, «побочных ветвей», тем труднее почувствовать и провести его основную линию.

Помочь ученику в этом может, прежде всего, привитое ему с ранних лет восприятие музыки в развитии и, в частности, ощущение не только «местных» опорных звуков, небольших вершин, но и крупных кульминаций произведения. Они позволяют объединить как бы тяготеющие к ним разделы, части сочинения. Иногда эти кульминации малозаметны для слушателя, но исполнителем они всегда должны ощущаться.

Если в произведении содержится ряд кульминаций иногда и весьма ярких, необходимо обратить внимание на их соотношение по значимости. «Слушатель устает, когда он слышит пианиста, у которого все эпизоды равно высокие, напряженные, — говорил К. Н. Игумнов. — Это способствует тому, что и кульминации перестают действовать как кульминации, а только мучают своим однообразием... Кульминация лишь тогда хороша, когда она на своем месте, когда она является последней волной, девятым валом, подготовленным всем предыдущим развитием».

Можно очень живо и непосредственно передать учащимся образное представление о кульминации как высшей точке развития в произведении. Педагог может специально сыграть пьесу «без кульминации» — гладко, благополучно, но скучно... А затем исполнить её ярко, с воодушевлением. И эта «наглядность» показа педагогом за инструментом заложит в воображении учащихся представление о музыкальном образе — содержании кульминации.

Такие показы формируют исполнительскую волю юных пианистов. И, может быть, они гораздо нужнее даже для более пассивных в исполнительском плане учащихся, чем для активных, которым достаточно иногда одного только образного, сравнения или выразительного «дирижерского» жеста со стороны педагога для того, чтобы исполнение ожило. Учащиеся обычно хорошо воспринимают смысл соответствующих

Звездный Олимп

показов педагога, однако над реализацией качества, подмеченного ими в игре их учителя, приходится иной раз долго работать.

Для того, чтобы выявить и провести общую линию этого развития, необходимо не только ощущать его целенаправленность, но и обладать определенными исполнительскими навыками, в частности умением «горизонтально мыслить» и «мыслить вперед». Восприятие музыкального произведения, как известно, всегда связано с прослушиванием его в течение определенного времени. Слышание звучащего лишь в данный момент (слышание по вертикали) тоже, разумеется, обязательно, надо все успевать дослушать. При этом необходимо, чтобы учащийся, успевая дослушать звучащее в данный момент, мысленно как бы несколько предвосхищал то, что будет звучать дальше, обращаясь в своем представлении уже к последующему. Мысль учащегося во время исполнения должна охватывать определенные звуковые последовательности (те или иные фразы, какие-либо другие построения, иногда лишь мотивы — в зависимости от произведения), но не переходить от одного звука к другому, подобно чтению по слогам. Мышление короткими временными единицами по своему существу большей частью не целенаправленно, оно мельчит исполнение, и наоборот, умение «крупно мыслить» позволяет объединять большие отрезки произведения, облегчает выявление его развития.

Порой некоторым препятствием к цельности исполнения оказывается... преувеличенная роль, отводимая отделке различных деталей. Это происходит в тех случаях, когда тщательная работа над выразительностью становится самоцелью. Ясно, что при всей ее необходимости эта работа не должна идти в ущерб охвату целого, мешать цельности восприятия и исполнения.

Понимание и целостность исполнения не могут быть достигнуты без правильного восприятия выразительного значения основных частей и закономерностей развития произведения. Взятые вне связи с определенным произведением элементы формы представляют собой лишь композиционную схему. Ученику должно быть известно, что форма неотделима от содержания, от замысла автора.

Взаимодействие части и целого в произведении начинается с первой фразы. Если ученик не представляет себе характер музыки всего произведения, то и первая фраза прозвучит у него «фальшиво», она будет оторвана от целого, как листок от ветки. Если ученик, играя финал сонаты ре мажор Й. Гайдна, чувствует характер музыки, то он и первую фразу сыграет так, что она сразу введет слушателя в художественный образ финала. Бодрый, энергичный, танцевальный характер музыки отразится и в темпе, и в динамике. Первая фраза будет определять основное настроение всей пьесы. Она явится как бы «запевалой», от которой зависит тон дальнейшего музыкального повествования.

Звездный Олимп

В этом плане весь комплекс художественных средств как бы становится идентичным форме музыкального произведения, через которую выявляется его содержание.

В любом произведении надо выявить как относительную законченность, так и взаимосвязь основных его частей, показать музыкально-художественный смысл каждой, в то же время ощутить и дать почувствовать слушателю и единство целого, его развитие.

Уже в средних классах детской музыкальной школы ученик нередко встречается с пьесами, написанными в простой трехчастной форме. В связи с этим приходится говорить о характере, настроении первой части, отмечать ее конец, указывать на несколько иное (или ярко контрастное — в зависимости от сочинения) содержание середины и, далее, на возвращение к музыке начала.

Здесь следует направить восприятие ученика таким образом, чтобы реприза не была для него только повторением первой части пьесы. Надо обращать внимание на какие-либо новые по смыслу детали, чтобы он смог увидеть в третьей части хотя бы элементарное развитие музыкальной мысли, или, при точном совпадении текста частей, предложить вариант трактовки, при котором ощущалось бы такое развитие. В дальнейшем сложность и размеры изучаемых произведений возрастают, но цельность исполнения произведений, изложенных в простой трехчастной (также и двухчастной) форме, остающихся все же сравнительно небольшими, обычно не представляет для учащихся особых затруднений.

Значительно более серьезные задачи интерпретации ставят перед исполнителем сочинения крупной формы (сонатные циклы, сонатные аллегро, рондо, вариации)

Любое сонатное аллегро требует отчетливого представления о его структуре и ее единстве с конкретным содержанием. Уже при работе над экспозицией одну из основных задач учащийся должен увидеть в том, чтобы сочетать в исполнении относительную завершенность этого раздела с многообразностью. Надо подчеркнуть индивидуальные черты каждой темы, подчиняя в то же время исполнение общему музыкальному замыслу. Учащемуся необходимо знать, что в разработке с ее противопоставлениями и видоизменениями различных образов, с вычленением и развитием элементов музыкальной ткани часто особенно ярко раскрывается динамическое начало произведения. Чрезвычайно важно выявить выразительную роль перехода к репризе, обычно имеющего большое смысловое значение.

В репризе обязательно услышать появившиеся в ней новые (по сравнению с экспозицией) черты, почувствовать, в частности, иную ладотональную окраску тем побочной и заключительной партий и в связи с этим их иной выразительный оттенок. Это поможет ощутить репризу как

Звездный Олимп

результат предшествующего развития будет способствовать целостности восприятия и исполнения всего аллегро.

Как уже отмечалось, воспринимая направленность развития, важно почувствовать грани между основными разделами произведения, выявить их смысловое значение. Надо научить дослушивать исполняемый раздел и ярко, рельефно начинать следующий за ним. Можно провести некоторую аналогию с работой над фразировкой; только теперь работа над деталями приобретает качественно новое значение, подчеркивает стройность, законченность целого. Основные недостатки здесь могут быть двоякого рода: это либо слабое восприятие характерных особенностей разделов и нивелировка граней между ними, либо преувеличение цезур, нарушающих тогда общую линию развития произведения; в результате — отсутствие целостности в исполнении. Чаще встречается первое: ученик начинает играть следующий раздел, как бы продолжая предшествующее построение, не подготовившись к новому ни мысленно, ни чисто пианистически. Наиболее типичные примеры такого исполнения обычно приходится на конец экспозиции — начало разработки сонатного аллегро, на конец рефрена — начало эпизодов в рондо (и наоборот), иногда на начало средней части в сложной трехчастной форме. Не помогают даже стоящие между разделами паузы — в лучшем случае они метрически точно выдерживаются. Учащемуся необходимо осознать смысловое различие соприкасающихся частей, значение грани между ними, и тогда она будет выявлена, найдет отражение в пианистических движениях; новый раздел зазвучит по-иному.

Возможна и другая крайность — преувеличенное обособление разделов произведения. Чтобы избежать этого, следует обратить внимание учащегося на те моменты (тематические, интонационные, ритмические), которые позволяют уяснить внутреннюю взаимосвязь, единство, целостность замысла композитора. Главной окажется работа над воплощением общей линии развития: подчеркивание смыслового значения кульминаций (местных и общих), неоднократное исполнение всего произведения с акцентом на направленность этого развития (как в частях, так и в целом). При этом могут несколько потерять свою выразительность отдельные детали исполнительского замысла, но к ним следует вернуться, как только выправится основной в данное время недостаток.

Исполнение вариаций потребует умения убедительно, законченно, рельефно сыграть тему, так как она должна особенно ясно запечатлеться в памяти слушателя, — это нужно знать и самому учащемуся. Надо выявить присущий каждой вариации облик, подчеркнув то новое, что она в себе заключает. Вместе с тем не следует забывать, что каждая отдельная вариация является не самостоятельным произведением, а частью цикла и подчиняется общему замыслу. Кульминационной нередко бывает

Звездный Олимп

финальная вариация, обычно большая по размерам, динамичная и как бы обобщающая все произведение.

Иногда цикл заканчивается кодой, повторяющей тему в ее первоначальном (или немного измененном) виде и воспринимаемой как своего рода «послесловие». Кульминация в таких случаях почти всегда перемещается в предшествующую вариацию. Родственность по настроению ряда вариаций позволяет представить их в виде единого, более крупного раздела сочинения со своей вершиной.

Как и в других случаях, внимания требуют цезуры между вариациями. Выразительная роль их остается прежней: цезура должна позволить дослушать только что отзвучавшую вариацию и переключиться на следующую, не «разорвав» в то же время целое. Все это должно не только быть известно учащемуся, но и представлять для него конкретные понятия, связываемые с содержанием и исполнением произведения.

Изучение сочинений, написанных в каких-либо других формах, потребует внимания к выразительным особенностям и этих структур. Пожалуй, наиболее трудно ведение общей линии развития и достижение цельности в форме рондо: периодичность повторения главной темы (рефрена) может придать исполнению монотонность и статичность. Поэтому надо помочь ученику найти особую прелесть и новизну в каждом проведении темы. При этом следует пояснить, что рефрены — при одинаковом тексте — воспринимаются и звучат по-разному, в зависимости от предшествующего эпизода и их места в произведении; нужно лишь почувствовать этот новый оттенок в проведении каждого рефрена. Важно найти общую кульминацию и в рондо, вести к ней развитие музыкальной мысли.

Правильное восприятие формы произведения чрезвычайно важно при работе и над полифонией. Несмотря на общую линейность изложения, обязательность точного голосоведения, выявления темы и т. п., любая fuga не будет понятной, если учащийся не почувствует значения в ней вертикальных граней (например, каденционных оборотов, завершающих ее части), вносящих стройность в развитие сочинения и помогающих созданию общего исполнительского плана.

Понимание выразительного значения композиции, ощущение и выявление архитектоники, законченности целого должно характеризовать также исполнение произведений, написанных в свободных формах — баллады, фантазии, рапсодии.

Нередко им присуща черта сонатности, вариационности, то есть в чем-то их построения могут напомнить учащимся привычные, встречавшиеся ранее формы. Эту связь со старым, знакомым следует использовать, но одновременно нужно подчеркнуть то новое, что характерно для; структуры данного произведения, зависимость этого нового от авторского замысла.

Звездный Олимп

При исполнении подготовленного произведения вполне возможно введение каких-то новых, ранее не предусмотренных деталей. И это естественно, так как исполнение — процесс творческий, что, однако, не снимает необходимости продумывания и точного установления всего плана исполнения. Он должен не только представлять исполнительский план произведения в целом, его линию развития, но и знать, какие выразительные детали в том или ином разделе являются главными, на чем должно быть заострено внимание. В этот период вся предварительная работа должна оформляться в законченное целое. Осознанию исполнительских намерений, может помочь знакомство с записями данного произведения; при сложившемся собственном представлении такое прослушивание нередко оказывается весьма полезным, способствуя уточнению своих намерений (при этом иной раз помогают записи тех исполнителей, с которыми, как выясняется при слушании, учащийся не согласен; свой замысел после такого прослушивания становится ярче, определеннее).

Приобретение учеником навыков работы над целостностью исполнения весьма важно. От педагога потребуются как конкретные указания, показы на фортепиано, объяснения тех или иных моментов работы над целым, так и, главное, систематическое внимание к данной стороне развития учащегося.

Часто маленький ученик не справляется с тем или иным произведением, непосильным ему именно по своим размерам: он не в состоянии охватить данное произведение одним актом внимания. Об этом педагогу следует помнить и, задавая ученику доступные ему по масштабам сочинения, добиваться большой собранности внимания в течение всего процесса исполнения. Лишь постепенно можно переходить к более крупным произведениям. Без какого-то минимума протяженности исполнительского внимания не может быть исполнено ни одно сочинение.

Звездный Олимп

ВОСПИТАНИЕ ПАТРИОТИЗМА НА УРОКАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ДШИ НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ А.П. БОРОДИНА «КНЯЗЬ ИГОРЬ»

Водолеева Н. М.,

*преподаватель теоретических дисциплин
г. Сатка, ДШИ №1 им. Ю.А.Розума*

История каждого народа богата интересными, значительными событиями, которые становятся знаменательными вехами в развитии общества. Если страницы этой истории отображены в искусстве – в музыке, поэзии, живописи, то воздействие их на умы и души новых поколений сильнее, а связь с настоящим крепче. Невозможно осмыслить в полной мере современность без обращения к историческому опыту народа.

В русской музыке отображено наше славное прошлое, она включает в себе душу породившего ее народа. В русских песнях отразилось все: мирная жизнь и ратные подвиги, вымышленные герои и исторические личности, нашествия с запада и востока, падение русских городов и воскрешение их из пепла.

Классическая русская музыка XIX века обрела высокую идейность, благодаря нерасторжимой связи с жизнью народа, его историей. Произведениям русских композиторов всегда была свойственна любовь к Родине и народу при отображении как тем государственного строительства, политического объединения так и героической борьбы с иноземными поработителями. Знаковыми, монументальными произведениями, рассказывающими о славном прошлом России в курсе музыкальной литературы являются оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин», М.П. Мусоргского «Борис Годунов», А.П.Бородин «Князь Игорь».

Опера возникает на основе соединения нескольких видов искусства, а именно: литературы, музыки, изобразительного искусства, взаимодействие которых создает новое художественное явление, обладающее активным культурным потенциалом. Она способна при контакте со зрительской аудиторией выполнить несколько важных функций: эмоциональную, познавательную, воспитательную, катарсическую и др. Именно синтез искусств в опере позволяет глубже проникнуть в суть идеи, прочувствовать образный строй произведения.

Как показывает практика, знакомясь на уроках музыкальной литературы с оперной классикой, обучающиеся испытывают некоторые затруднения в освоении объемного материала. Именно поэтому на уроках мы активно задействуем потенциал изобразительного искусства. Знакомство с портретными образами, историческими картинами, графическими иллюстрациями позволяют рельефнее очертить характеры персонажей, и что важно – наглядно увидеть ряд важных моментов в композиции произведений.

Звездный Олимп

Обратимся для примера к опере гениального русского композитора А.П. Бородина «Князь Игорь». Опера «Князь Игорь» – одно из лучших произведений, воспевших героизм русского народа. Бородин показал свое понимание народно-национальной идеи «похода» с чуткостью великого художника. В основе либретто события времен борьбы Руси со «степью», описанные неизвестным автором в «Слове о полку Игореве». Опера насыщена многими деталями благодаря работе композитора с первоисточниками, которые усилили патриотическое звучание всего произведения. В многочисленных массовых хоровых сценах воплощено народно-патриотическое начало, придающее всей опере характер монументальной величественной фрески. Композитор обобщает образ главного героя оперы – князя Игоря (подлинно историчен, конкретен) и наделяет его лучшими чертами русских витязей – любовь к Родине, высокое осознание своего долга перед ней.

Перед изучением оперы, обучающимся предлагается рассмотреть произведения изобразительного искусства, посвященные «Слову о полку Игореве». Это: В.Г. Перов «Плач Ярославны. (1881), В.М. Васнецов «После побоища Игоря Святославовича с половцами».(1880), В.Г.Шварц «Плач Ярославны». (1866), И.Глазунов «Князь Игорь" и «Сражение князя Игоря с половцами», И. Голиков – иллюстрации к книге «Слово о полку Игореве» (1934), В. Фаворский – иллюстрации к книге «Слово о полку Игореве» (1952).

Знакомство с галереей портретов позволяет детям составить свое представление об образах героев, воплощенных в опере. Особенно сегодня для детей важен разговор о том, кого наши предками называли героем, какими качествами он должен обладать. В опере «Князь Игорь» 4 главных героя (Князь Игорь Святославович – непосредственно сам главный герой, Ярославна – жена его, Кончак – половецкий хан, Князь Владимир Галицкий – брат Ярославны), каждый из которых прямо или косвенно взаимодействует с остальными. Образ каждого персонажа утрирован и показывает не столько индивидуальность натуры определенного героя, сколько обобщенный характер представителя русского народа. Характеры основных действующих лиц композитор раскрывает в сольных номерах – ариях, которые являются портретами главных героев. Драматургия строится на контрастах в образах главных персонажей, а также на их сопоставлении относительно самого Князя Игоря. Заглавный герой является идеализированным портретом князя, правителя, государственного деятеля, а также доблестного воина и полководца. Образ Игоря – крупнейший и основной для всей оперы, относительно него строятся и сопоставляются все другие образы. Он глубоко раскрыт в Арии Князя Игоря, которому, согласно летописным источникам, было 34 года, т.е. он был достаточно молодой человек.

Звездный Олимп

В летописи Игорь имеет как положительные, так и отрицательные качества, показан как честолюбивый и недальновидный политик. Бородин же придает ему черты благородного положительного героя, действующего только в интересах защиты родной земли. Князь показан как богатырь, народный былинный воин. Даже его поражения и недостатки в опере воспринимаются как нечто мудрое и величественное. Бородин приблизил образ князя-витязя к образам русских летописей с их глубоко-государственными тенденциями. Героический, смелый, но тем не менее скептик и реалист, Князь мужественно ведет войско в поход на половцев сражаться во славу Руси, и никакие приметы и предзнаменования в виде солнечного затмения его не останавливают. Игорь почтенный, народ его славит (опера начинается с хора «Слава»). Но каким бы сильным и мужественным патриотом он нам не казался, Игорь предстает как крупная личность, тонко чувствующая натура, ничто человеческое ему не чуждо. Он строгий отец и любящий супруг. Музыкальная характеристика Князя Игоря во многих отношениях близка характеристике его верной жены – Ярославны. Они предстают как согласная чета и воплощают собой совершенную гармонию любви.

Значительную роль в опере играет Ярославна – она является центральным женским образом. Благородство и простота, человечность её чувствований, её стойкость в речах делают Ярославну эталоном русской женщины. Она верная жена, провожающая Князя на бой; мужественная княгиня, на хрупкие плечи которой ложится управление государством в отсутствие мужа; справедливая покровительница, защищающая бедных девушек. Но ярче всего ее образ раскрывает известнейший «Плач Ярославны», который можно обозначить как главный кульминационный момент оперы. Это не обычный бытовой причет. Он выражает преданность, любовь и беззаветное самоотвержение, но кроме этого символизирует всенепременную победу над тёмными силами зла. Поэтический плач-причитание – глубокая боль за судьбу Родины и женское горе, выстраданные и пережитые материнской душой во все тягостные эпохи русской истории. Ярославна – одна из тех русских летописных женщин, что бились с врагами и сгорали со своим народом. В музыке плача выражены такие же глубокие, проникновенные чувства, как и в народном творчестве, сплетаются отдельные обороты причетов с интонациями крестьянских лирических песен. Плач построен в форме рондо. Рефрен и образует собственно «плач» («Ах! Плачу я, горько плачу я...»). Нисходящие интонации, чередование диатонической и хроматической ступени, распевы слогов — все это передает чувство горя, жалобу и печаль. Эпизоды обращения к природным стихиям отмечены эпической широтой, размахом, приподнятостью.

Звездный Олимп

Но не все образы в опере идеализированы. Главный отрицательный персонаж – Владимир Галицкий и его пьяный княжий двор проходимцев и подхалимов через этический контраст противопоставляет и высветляет позитивный образ Князя Игоря. Портрет своевольного гуляки, «князя-босняка» показывается в «Песне Галицкого». В ней ярко очерчены и широкая разгульность, и презрение к народу, и эгоистическое честолюбие князя. Физическая сила князя и отсутствие моральных ценностей являются точным антиподом его сестры Ярославны, которая сильна духом и противостоит брату. Все это передает вступление: звучит в быстром темпе, стремительный гаммообразный взлет мелодии, резкая смена ритмического рисунка, ухарский возглас «Эх!», в сопровождении литавр, имитирующие притоптывания, жанровая основа - плясовая песня.

Очень интересно в опере показано сопоставление образов русского народа и половцев. Восток в опере показан широко, красочно, правдиво. Для Бородин враг – не означает плохой, как и свой не означает хороший. Образ половцев олицетворяет Хан Кончак. Физическая ловкость, лихость, молодечество, удаль – вот что характеризует половцев. Игорь борется за жизнеспособность русского государства с сильными, смелыми, мужественными рыцарями степи. Враги в опере показаны не как отрицательные и агрессивные захватчики. Наоборот, они – достойные противники. Образ Хана Кончака раскрывает его ария. Воинственность, энергия, властность, но также вкрадчивость и горделивость – вот какие качества присущи половецкому Хану. Он своенравен и жесток, тем не менее, проявляет уважение к Игорю. Великодушие, хитрость и благородство Хана проявляется в его фразе: «Ты мне не пленник, ты – гость». Именно в отношениях Кончака и Князя Игоря проявляется человеческое благородство к противнику. Таким образом, Бородин в опере «Князь Игорь» представляет образы разнообразные и многогранные. В основе каждого героя лежит собирательная характеристика личности русских людей, и именно из нее и вырастает самобытный и индивидуальный образ всенародного духовного единства русской нации. На этом необходимо делать акцент при разборе оперы.

Далее, для более наглядного знакомства с некоторыми особенностями эпической драматургии оперы, мы обращаемся к картине В.М.Васнецова «После побоища Игоря Святославовича с половцами». Примечательны слова живописца: «Всякая картина, и в особенности историческая, должна звучать как музыка». Выбор данного живописного произведения не случаен. Виктор Михайлович Васнецов известен пристрастием к историческому жанру, сказочным образам. Как и А.П.Бородин, художник обратился к «Слову о полку Игореве» как основному источнику. Оба трактовали события в эпическом ключе, сумев показать лучшие черты русского характера и силу духа. Главная идея «Слова» - единение. Автор всей силой своего гения

Звездный Олимп

призывает русских князей к взаимной помощи, к братской поддержке. Васнецов же в своем эпическом полотне думами обращается и к судьбе соотечественников – русских солдат, павших под Плевной и на Шипке, осмысляя в единстве отдаленное прошлое и сегодняшний день. Его задача – воспеть подвиги подвиги русских воинов «высоким» поэтическим стилем, отойдя от бытовавшего репортажного жанра, которым пользовался Василий Верещагин. Рассматривая масштабное полотно Васнецова, следует отметить, что его идея – показать красоту подвига русских воинов, которые «...изринули жемчужну душу из храбра тела». Как и у Бородина в опере героико – патриотическое прославление защитников Отечества. Как композитор изучал фольклорные материалы (былины, древнепесенные пласты, и т.д.), так и художник выполнил множество зарисовок доспехов, одежды из отделов Исторического музея, создал 11 предварительных эскизов, где композиция менялась. Как в картине, так и в опере бой русских и половцев не показан, эти два лагеря противопоставляются. В картине русские воины полегли крепко держась за оружие или широко раскинутыми руками прикрыв родную землю, их лица безмятежно спокойны. Тела половцев же изображены с изгибами, изломами, их лица сложно рассмотреть. Разница в изображении русских и половцев позволяет Васнецову провести аллегорию борьбы добра со злом. В композиции оперы преобладают завершенные репризные формы, опера обрамляется прологом и заключительным хором. В ритмике повторов форм, линий, и Васнецов видел способ отразить величаво – медлительный напев сказов.

Таким образом, использование аналогии картина – опера, позволило обучающимся:

- сделать вывод, что используя в качестве основного источника «Слово о полку Игореве», композитор и художник трактовали его каждый в своем ключе, но оба создали возвышенные, обобщенные образы, подчеркнув красоту подвига героев;
- более глубоко проникнуть в образный строй оперы, рельефно очертить характеры персонажей и понять, каков образ героя в понимании художника XIX века;
- зримо познакомиться с некоторыми чертами эпической драматургии;
- расширить художественный кругозор, глубже познакомиться со страницами русской истории, культуры;
- развить навыки аналитического мышления.

Звездный Олимп

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ВОКАЛЬНОМ КЛАССЕ

*Еремеева Н.А. ,
концертмейстер МБУДО г. Смоленска «ДМШ№5»*

Концертмейстер – «пианист, помогающий артистам балета, вокалистам, инструменталистам разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и концертах». В деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях. Практика концертмейстеров в инструментальном, вокальном и хоровом классах представляет собой весьма ответственную сферу деятельности музыкантов. На долю концертмейстеров выпадают подчас такие сложные художественные задачи и такие большие эмоционально-физические нагрузки, успешно справиться с которыми оказывается не под силу даже очень квалифицированному музыканту.

В обязанности пианиста-концертмейстера вокального класса, помимо аккомпанирования певцам на концертах, входит помощь учащимся в подготовке нового репертуара. В этом плане функции концертмейстера носят в значительной мере педагогический характер. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо фортепианной подготовки и аккомпаниаторского опыта, ряда специфических знаний и навыков, и в первую очередь умения корректировать певца, как в отношении точности интонирования, так и многих других качеств исполнительства. При этом резко повышается роль внутреннего слуха в концертмейстерской работе. Мысленное представление интонации у концертмейстера должно быть очень прочным, чтобы получить значение незыблемого критерия звука певца при его ошибках в интонировании. Работая с вокалистом, концертмейстер должен вникнуть не только в музыкальный, но и в поэтический текст, ведь эмоциональный строй и образное содержание вокального сочинения раскрываются не только через музыку, но и через слово.

Разучивая с учеником программное произведение, концертмейстер наблюдает за выполнением певцом указаний его педагога по вокалу. Он должен следить за точностью воспроизведения певцом звуковысотного и ритмического рисунка мелодии, четкостью дикции, осмысленной фразировкой, целесообразной расстановкой дыхания. Для этого концертмейстер должен быть знаком с основами вокала – особенностями певческого дыхания, правильной артикуляцией, диапазонами голосов, характерными для голосов тесситурами, особенностями певческого дыхания и т.д. В процессе работы с певцом концертмейстер должен учитывать, что

Звездный Олимп

от точно найденной фортепианной звучности порой зависит и звучание сольной партии. Например, грубый, стучащий звук аккомпанемента вызывает форсирование звука вокалистом, мягкое «пение» фортепиано приручает солиста к правильному звуковедению, оберегает его от «крика».

Начиная работу с учащимся-вокалистом, концертмейстер должен вначале предоставить ему возможность услышать произведение в целом. Для этого пианист либо интонирует голосом вокальную партию, аккомпанируя себе, либо воспроизводит вокальную партию на фортепиано вместе с аккомпанементом. При этом можно поступиться деталями фактуры. Произведение лучше исполнить несколько раз, чтобы ученик с первого же урока понял замысел композитора, основной характер, развитие, кульминацию. Важно увлечь и заинтересовать певца музыкой и поэтическим текстом, возможностями их вокального воплощения. Если юный певец еще не обладает навыками сольфеджирования по нотам, пианист должен сыграть ему мелодию песни или романса на фортепиано и попросить воспроизвести ее голосом. Для облегчения этой работы всю вокальную партию можно разучивать последовательно по фразам, предложениям, периодам.

Руководствуясь принципом индивидуального подхода к каждому исполнителю, нельзя обозначить единый план ведения занятия, одинаково пригодный для всех учащихся. В случае прихода на урок ученика в утомленном или не совсем здоровом состоянии, понадобится на ходу менять задачу, выбирая направления, не требующие большой вокальной нагрузки. Занятия строятся по-разному в зависимости от способностей певца, строения певческого аппарата. Если ученик не пел в этот день, то полезно его распеть несколькими упражнениями, которые всегда знает концертмейстер. Можно спеть несколько вокализов или совместить и то, и другое. Иногда работа над произведением на занятии начинают по отдельным кускам, но часто бывает целесообразно сначала дать возможность ученику исполнить все произведение целиком (независимо от того, как он споет), после чего указать ему на главные ошибки, добиться их устранения, а затем снова повторить целиком уже в исправленном виде. Если вокалист творчески активен, то можно пройти за одно занятие несколько произведений. Количество зависит от уровня их сложности и от степени завершенности работы над ними, а также от терпения и внимания учащегося, состояния его певческого аппарата, к которому надо относиться очень бережно. Иногда весь урок можно посвятить одному произведению, что приносит подчас больше пользы, чем работа над всей заданной программой.

Не следует в течение всего урока заниматься только исправлением фальшивых нот. Неточная интонация у певца может зависеть от многих причин, связанных не только со слухом, но и с отсутствием определенных

Звездный Олимп

вокальных навыков. Недостаточно высокая позиция звука, широкая гласная, ослабленное или форсированное дыхание, а иногда и физическое состояние певца в день урока – все это причины, наиболее часто приводящие к интонационной неточности. Опытный концертмейстер всегда сумеет распознать причины подобных ошибок и обратит на них внимание певца. В случаях, не зависящих от чисто технических причин, концертмейстеру приходится находить разные способы устранения фальшивых нот: показывать гармоническую опору в аккомпанементе, связь с предыдущими тонами и др. Таких способов много, в каждом произведении можно найти себе музыкальных «помощников» для устранения фальши и для скорейшего запоминания мелодии. Подробно на способах разучивания концертмейстера с певцом интонационно и ритмически трудных мест мелодии останавливается известный педагог и концертмейстер Е. Шендерович.

Одной из серьезных проблем для начинающего певца часто является ритмическая сторона исполнения. Он еще недостаточно осознает, что ритмическая четкость и ясность определяет смысл и характер музыки. Воспринимая мелодию на слух, певец порой приблизительно поет ритмически сложные места. Концертмейстеру необходимо на уроках отучать ученика от небрежного отношения к ритму, обратив внимание на художественное значение того или иного момента. Например, необходимо не только говорить: «Здесь точка, выдержи ее», но и объяснить цель этой точки в связи со словом, ее музыкальное назначение, чтобы точки, паузы, ферматы стали для певца необходимой принадлежностью исполняемой музыки, средствами ее выразительности. Если ученик не сразу полностью воспринимает сложный ритмический рисунок, он обязательно должен считать вслух или про себя, а не только запоминать музыку на слух. Привычка запоминать на слух, без сознательного анализа, часто подводит. Для лучшего освоения ритмической стороны иногда полезно дирижировать, чтобы почувствовать сильную долю такта, основной пульс произведения, добиться ритмической ровности. Наиболее часто приходится высчитывать места, где сочетаются дуоли в вокальной строчке и триоли в сопровождении. Пианист должен помочь певцу расчленить пассажи из мелких длительностей на группы, чтобы он почувствовал внутренние точки опоры, ритмическую организованность мелодики, а также разобраться во всех интонационных изгибах.

Концертмейстер предостерегает начинающего певца от бессмысленных жестов во время пения. Лишние движения у певца легко превращаются в привычку и выдают его физическую (вокальную) скованность и напряженность. Жестикуляцию может себе позволить лишь большой артист, умеющий оправдать жестом внутреннее состояние, и чем она будет сдержаннее, тем уместнее и выигрешней для солиста.

Звездный Олимп

Концертмейстер следит за выполнением данных педагогом установок правильного, не поверхностного дыхания, что очень помогает пению кантилены. Кроме того, идет работа над протяженностью гласных. Как говорил Шаляпин гласные – душа пения, гласные – река, согласные – ее берега. Солист должен пропевать гласную до последнего момента, а примыкающую к ней согласную относить мысленно к следующей гласной, тогда все слоги будут начинаться с согласной, но не оканчиваться ими. Такая тренировка очень помогает пению legato, хотя на первых порах дикция от этого несколько страдает, так как в дикции большая роль отводится согласным. Но через этот процесс ученик должен пройти. Когда он научится петь, не пропуская ни одной «не пропетою» гласной, то сможет больше внимания обращать на согласные, которые больше не будут «рвать» кантилену, а станут украшать ее. Стремясь к логическим точкам опоры, певец невольно объединяет звуки, ведет их к более важным в смысловом отношении нотам и словам. Очень важно умение петь legato на фоне стаккатного аккомпанемента, когда певец как бы противопоставляет свое горизонтальное звуковедение партии рояля. При плавном же, певучем аккомпанементе «слияние одинаковых намерений помогает певцу, облегчает его задачу». Концертмейстер под руководством педагога учит певца правильно распределять силу звука на протяжении всей песни или романса. Начинающие вокалисты порой думают, что чем громче они поют, тем красивее звучит их голос. Концертмейстер должен напоминать ученику, какой выразительности он может добиться, разнообразя силу и окраску звука, насколько он при этом сбережет свой голос. Для начинающего вокалиста пение piano представляет немалую сложность. С этим нюансом нужно обращаться осторожно: если и сбавлять силу звука, то немного, так как это часто приводит к мелкому дыханию, к пению «без опоры». Ученик еще не достаточно опытен, чтобы петь одновременно и на дыхании, и piano. Но относительное распределение звучания, безусловно, необходимо. Следует объяснить ученику как постепенно готовить кульминацию, что опасно петь на динамическом пределе в низком и среднем регистрах, что тяжелая середина ведет к усталости, к менее ярким и затрудненным для певца верхним тонам, не говоря уже о том, что кульминация на верхних нотах от этого проигрывает, а слушатель устает от однообразного громкого пения. Типичная ошибка молодых певцов - петь последний звук фразы или слова – громко, не смягчая его, хотя это часто неударный слог, слабая доля. Конечно, это неграмотно, и за этим недостатком концертмейстер также должен непрерывно следить.

Особенность вокальной литературы – наличие словесного текста. В работе над текстом, прежде всего надо почувствовать его основное настроение. Уже потом, в процессе дальнейшей работы выявляются отдельные значительные фразы или слова, но их не должно быть слишком

Звездный Олимп

много, иначе они могут отвлечь внимание от музыки, сделать ее вычурной, неестественной. Часто ученик, увлекшись текстом, начинает из-за этого меньше внимания уделять собственно вокалу. Получается полупение–полудекламация, что приводит к неправильному толкованию музыкальной фразы. Ведь в работе над фразировкой надо в первую очередь исходить из смысла и характера музыки, а не текста. Последнее особенно важно, если произведение исполняется в переводе, так как при этом могут не совпадать словесные и музыкальные опоры. Встречается и обратное. Увлечись музыкой, ученик недооценивает работу над текстом. В результате он забывает слова в самых неожиданных местах. Таким ученикам надо рекомендовать сознательно учить текст отдельно от музыки, а не запоминать его по инерции вместе с мелодией. Нередко учащийся хорошо вокализует, поет как будто правильно, но слова получаются тусклые, невыразительные. Одна из причин этого – плохая дикция. Работать над ней нужно на каждом занятии. Ученик должен прислушиваться к тому, как он произносит слова, особенно согласные звуки – именно они чаще бывают вялыми, невнятными. Но бывает и другое: слова хорошо слышны, но все равно не интересны, ибо слово не окрашено мыслью, существует как бы вне общего содержания произведения. Педагог и концертмейстер должны разбудить у ученика воображение, фантазию, помочь ему проникнуть в образное содержание произведения, использовать выразительные возможности слова, не только хорошо произнесенного, но и «окрашенного» настроением всего произведения. Работа над текстом неразрывно связана с работой над правильным произношением гласных. В одних случаях вокалист до такой степени стремится петь в одном звуковом фокусе с излишне округленными гласными, что совершенно нивелирует их, лишает индивидуальности, фонетической определенности и тем самым обесцвечивает слово. В других случаях он произносит так называемые плоские гласные (особенно а, и), которые более свойственны народной манере пения. Обе крайности устранить порой бывает нелегко. Необходимо, чтобы с помощью педагога и концертмейстера ученик следил за красотой и богатством звучания слова, чтобы гласные не были «пестрыми» (то есть произнесенными в разной вокальной манере) и в то же время сохранили каждая в отдельности свою индивидуальную окраску. На концертмейстера возлагается ответственная задача – ознакомить ученика с различными музыкальными стилями, воспитать его музыкальный вкус. Эту миссию он выполняет и через высокохудожественное исполнение аккомпанемента, и через профессиональную работу на этапах разучивания произведения с солистом.

Установить творческий, рабочий контакт с вокалистом нелегко, но нужен еще и контакт чисто человеческий, духовный. Поэтому в работе концертмейстера с вокалистом необходимо полное доверие. Вокалист

Звездный Олимп

должен быть уверен, что концертмейстер правильно его «ведет», любит и ценит его голос, тембр, бережно к нему относится, знает его возможности, тесситурные слабости и достоинства. Все певцы, а юные в особенности, ждут от своих концертмейстеров не только музыкального мастерства, но человеческой чуткости.

СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА РОЛЬ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ В ВОСПИТАНИИ УЧАЩИХСЯ

Житкевич В. В.,

преподаватель по классу домры

МБУДО «Советская ДШИ» Россия, г. Советский

Глубокое познание музыкальной истории имеет большое значение для формирования духовного облика нового поколения. В процессе становления мировой музыкальной культуры складываются общезначимые ценности, исходящие из универсальных нравственных и эстетических аспектов, слухового восприятия и музыкального мышления. Особенно это стало актуально сейчас, в 21 веке. Большое значение в процессе духовного развития общества отводится образованию, так как оно является главным механизмом фиксации и обобщения человеческого опыта, занимая важное место в процессе осознанного самообучения человечества. Большую роль играет музыкальное образование.

Занятия музыкой дисциплинируют мышление, воспитывают сосредоточенность, развивают память. Перефразируя слова В.А. Сухомлинского, можно сказать, что без музыки нельзя представить полноценного воспитания умственных способностей и памяти. Занятия музыкой должны войти в жизнь как один из элементов умственной культуры. Положительное влияние музыки для людей стали замечать еще давно, когда она только стала зарождаться. Ее присутствие в каждой культуре дает понять, что она несет фундаментальное значение. Вместе с человечеством она постепенно развивается в течение всего времени существования, становясь лучше, красивее, значимее. Важное воздействие оказывает музыка на духовную и эмоциональную сторону человека, что позволяет сформировать вкусы, взгляды, характер человека. С помощью музыкального искусства люди всегда выражали взгляды и чувства. Оно стимулирует работу мозга, из-за чего Пифагор проводил занятия с учениками под приятное музыкальное сопровождение. Аристотель говорил, что влияние музыки на психику настолько сильное, что с ее помощью можно сформировать особенную личность. Авиценна считал, что сильным является влияние музыки на здоровье человека, и ставил ее в один ряд с диетой, смехом, лечебными ароматами.

Звездный Олимп

В системе дополнительного образования детей школы искусств занимают особое положение. Задача дополнительного образования – не только привить элементарные навыки игры на том или другом инструменте, а дать всем желающим детям общее начальное музыкальное образование; раскрыть и развить творческие способности каждого ребенка; способствовать воспитанию эстетического вкуса учащихся, приобщению их к мировой музыкальной культуре.

Перемены, которые мы видим в общественной жизни России XXI века, в значительной степени затронули систему образования и в том числе культуру. Противоречия за последние десятилетия привели к торможению развития ДШИ. Реальный путь повышения качества музыкального образования – это внедрение новых методов и переосмысление целей, усиление роли личности педагогов ДШИ, деятельность которых неразрывно связана с событиями общественной жизни.

Одной из центральных задач современной педагогики является поиск средств и приемов музыкально-слухового и творческого развития начинающих музыкантов и его органичное проникновение в различные процессы обучения. Педагогика в своей исторической преемственности представляет собой сложное явление, ведь посредством обучения осуществляется передача опыта от одного поколения к другому. Можно смело заявить. Что ни одна профессия не требует столь длительного процесса обучения, как профессия музыканта, которая требует от человека таланта и колоссальных усилий.

Результативность деятельности преподавателя музыки зависит от его профессиональной компетентности. В нее входят не только методические и научные знания и навыки, но и умение работать с детьми, зависящее от общей культуры педагога, ценностей его ориентаций, представления о смысле деятельности и о себе, как специалисте. Компетентность, как свойство личности – основа профессионально-педагогической деятельности учителя, фактор развития его творческого потенциала. Музыкальная педагогика держит в руках ключи от многих проблем, внедряясь в самые тонкие вопросы детской педагогики и воспитания.

Процесс обучения в ДМШ возлагает на педагога большую ответственность. Под его руководством ученик не только познает основы музыкального искусства, но также развивает свой интеллект, приобретает умение мыслить нестандартно, заставляя действовать свою фантазию. Но главная задача педагога ДМШ – научить чувствовать искусство не только музыкальное, но и любое другое. Деятельность педагога детской музыкальной школы носит публичный характер и требует умения управлять своими чувствами и настроениями. Педагогический процесс связан с постоянным творческим поиском, поскольку учителю приходится действовать в разнообразных, изменяющихся педагогических ситуациях.

Звездный Олимп

Оптимальной формой общения между учителем и учеником является сотворческая деятельность, то есть творческое взаимодействие, когда учитель, обновляя свои методы и совершенствуясь, создает на уроке атмосферу поиска, в процессе которого формируется личность ученика. Таким примером является мой ансамбль домристов «Северные нотки», которым я руковожу уже 10 лет. О моем профессиональном развитии свидетельствуют систематизация практического профессионального опыта, активный обмен опытом, общение с коллегами. Тема самообразования: «Игра в ансамбле как средство формирования у учащихся коммуникативных качеств в классе домры». Опыт работы был представлен на заседаниях районного методического объединения, семинарах-практикумах, на различных конкурсах. В 2016 г. заняла первое место в муниципальном конкурсе разработки открытого урока «Новые идеи». В 2017 г. приняла участие в III Кирилло-Мефодиевских чтениях «1917-2017: уроки столетия в контексте науки, литературы, живописи, музыки» с проектом «Русская классическая музыка XX века». В 2018г. получила св-во участника на окружном семинаре «Кейс успешного лидера». На каждого ученика завожу индивидуальный план, который заполняется на протяжении всей учебы ребенка, где прослеживается вся информация об учебе.

Каждый ребенок – это индивидуальная личность и мы должны идти за ним, помогая ему. Дети все разные, в связи с этим существуют различные методики. Любая методика жива только тогда, когда она индивидуальна по отношению к каждому ребенку и может быть им органически воспринята; когда педагог руководствуется представлением о конечной цели работы с учеником и метод воспитания становится естественной частью всего педагогического процесса. Поэтому успех преподавателя в большой мере определяется его индивидуальным подходом каждому ребенку, поэтому следует изучать личность каждого.

Педагог должен постоянно учитывать особенности темперамента и характера любого ученика. Уметь находить объяснение взрывчатости и замкнутости, обидчивости и упрямству. Современный педагог – это музыкант, обладающий приемами психотерапии. Поэтому проблема психологической совместимости ученика и учителя – важное условие педагогического процесса. Если преподаватель вкладывает в работу все мысли, любовь и всю душу, то контакт с учеником возникает легко и просто.

В нашем обществе все процессы очень ускорены. Педагог должен обладать чувством нового, поэтому и встают перед каждым из нас проблемы собственного самовоспитания и самосовершенствования. Для этого существуют курсы повышения квалификации, где каждый преподаватель может научиться чему-то новому, почерпнуть для себя нужную новую информацию. Которая будет полезна не только ему самому, но и окружающим.

Звездный Олимп

В школе искусств особое внимание также надо уделить учащимся, которые не планируют стать музыкантами - профессионалами. Здесь речь идет о воспитании музыкального вкуса, общей ориентации в стилевых и жанровых особенностях, творческом почерке композиторов и, конечно, любви к музыке. Большое внимание нужно уделить развитию музыкального мышления ребенка. Главное здесь – давать задачи, а не рецепты, развивать способность творчески общаться со знаниями, а не брать их в виде готовых истин.

Преподаватель для ученика всегда должен быть разным: то энергичным, то артистичным, то значительным, то спокойным. Но в любом случае преподаватель-музыкант должен помнить золотые правила музыкальной педагогики:

- развивать уверенность в своих силах;
- воспитывать важные качества: волю, дисциплинированность, артистизм;
- неустанно следить за ростом и переживаниями детей;
- помогать каждому ученику укрепиться в своей самостоятельности;
- приучить с детства воспринимать каждое выступление как праздник.

Учитывая современную умственную и физическую загруженность детей, мы всегда должны помнить, что здоровье ученика должно находиться на первом месте. Длительная болезнь ребенка усложняет педагогическую работу. Нужно всегда правильно учитывать время, необходимое для освоения учебной программы. Работа должна планироваться с некоторым перерасчетом лишнего времени, возможно, даже личного. Это даст возможность изменить направление занятий в случае болезни ученика или каких-либо неожиданных обстоятельств, нарушающих учебный процесс.

Также важным аспектом педагогической деятельности является работа с родителями учеников. Если учителю удалось помочь родителям ученика понять свою роль в воспитании у ребенка любви к занятиям музыкой, значит, он приобрел надежных сторонников, на которых всегда можно положиться.

Педагогика – это человековедение, которая требует самозабвенного труда и доброты, тогда и рождается вдохновение и сама работа становится творческой и интересной для всех. Музыкальная педагогика – это именно творчество, а не ремесло. Каждый настоящий преподаватель индивидуален, неповторим, как и сам ученик. У каждого свои пути. Но всегда нужно помнить и знать, что профессионализм – неперенное свойство и качество педагога.

Серьезное и любовное отношение к своей работе педагога музыканта приносит прекрасные и приятные плоды. Музыкальная педагогика была, есть и будет наукой и искусством, а также сферой, в которой строгие теоретические положения незримо переплетаются с тончайшими нитями, основанными на педагогической интуиции, профессиональном мастерстве и способностях человека, избравшего нелегкое, но приятное дело воспитания человека, личности.

Звездный Олимп

ХОРОВАЯ МУЗЫКА

Журавская И.С.,

*Преподаватель МБУДО «Детская школа искусств»
г. Ярцево, Смоленской области*

Ничто так не возвышает душу,
ничто так не окрыляет ее,
не удаляет от земли, не освобождает
от телесных уз, не наставляет
в философии и не помогает достигать
полного презрения к житейским предметам,
как согласная мелодия и управляемое
ритмом божественное пение.

Иоанн Златоуст

Хоровая музыка – мир особой музыкальной образности. Она возникла там, где собирались люди для совместного труда и отдыха: сначала в народных хороводах, во время жатв и сенокосов, на крестьянских праздниках и просто в спокойной домашней обстановке хотелось помечтать, поговорить о жизни.

Народная хоровая музыка, подобно народной одноголосной песне, произросла непосредственно из жизни, поэтому ее тематика, сюжеты и образы рассказывают нам о характере людей и местах, где они жили, так же ярко и достоверно, как и все народное искусство.

Однако в хоровой музыке есть и много своего. Она рождалась в стремлении людей к единению, она сама умела их объединить, поэтому ее отличают особая мощь и слаженность звучания. В народном хоровом пении слышится течение великих рек, шум суровых лесов – вся многогранная жизнь народа.

Когда были построены храмы, хоровая музыка поселилась и в них. Прихожане собирались в храмах для совместной молитвы, и в их пении слышались отзвуки небесной гармонии, искренность и чистота чувства, живущие в людях вопреки их заблуждениям.

Главное в церковном хоровом пении – внимание к тексту, осмысленное произнесение слова. В философско-эстетическом смысле это было связано с основополагающей ролью слова во всем христианском учении: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Кроме того, слово в церковной музыке, как в любой другой музыкальной традиции – народной, светской, - было средством создания своего собственного мира – мира

Звездный Олимп

христианских идей и образов. Именно тексты и тематика определяют своеобразие любого вида культуры, придают ей особый духовный строй. Однако при всем своеобразии церковная музыка в старой Руси не теряла связи с народной жизнью. Церковь никогда не оставалась в стороне от главных событий человеческой жизни, в церкви совершались таинства крещения и причастия, церковь венчала новобрачных, церковь благословляла человека в последний путь. Церковные праздники отмечал весь народ, они были важной частью уклада русской жизни. Образ Святой Руси неизменно ассоциируется с церковью, с колокольным звоном, со светом лампы перед образами, с церковным пением. Зная это, начинаешь еще глубже понимать многие произведения искусства – такие как «Вечерний звон» И.Левитана, «Крещение Руси» В. Васнецова, «Вид Троицкой лавры» К. Юона, «Встреча иконы» К.Савицкого и многие другие.

Не случайны и названия московских улиц – в них до сих пор звучат имена городских монастырей и храмов: Воздвиженка (по церкви Воздвижения Креста), Якиманка (по церкви в честь Иоакима и Анны – родителей Богородицы), Рождественка, Петровка, Сретенка...

Облик русских городов с их белокаменными храмами и церквями запечатлен в музыке многих русских композиторов. Среди ярчайших музыкальных образцов – вступление к опере М.Мусоргского «Хованщина», получившее название «Рассвет на Москве-реке».

Однако не только внешний облик, но и внутреннее убранство храма было отмечено печатью «великой красоты». Церковное искусство соединяло в себе все искусство. Оно создавалось усилиями архитекторов и живописцев, музыкантов и певчих. В нем все было цельно, все – от строения храма до мелодии распева – подчинялось одной идее, идее духовного очищения, восхождения.

Вера на Руси называется православной. Одной из особенностей православного богослужения является хоровое пение без инструментального сопровождения. Православное пение долгие века было такое же неотъемлемой частью русской культуры, как архитектурный облик церквей, городов и посадов.

Тесная спаянность хорового пения со всем укладом русской жизни была связана с годовым богослужебным циклом, который строго соблюдался по всей Руси. Каждому событию этого цикла соответствует особое богослужение и – соответственно – свой круг песнопений. Вечерняя, Утренняя, Литургия – основные суточные службы, которые в дни больших праздников служатся без перерыва. Соединение служба получило название «Всенощное бдение».

Во время служб исполняется много молитв. Одна из главных – «Отче наш», заповедная, по преданию, самим Иисусом Христом. Музыкальный облик этого песнопения традиционно строг, в нем преобладает

Звездный Олимп

речитативный склад, что подчеркивает важность каждого слова этой молитвы.

Однако не только обращение к церковным жанрам и текстам свидетельствовало об огромном влиянии духовной музыки на светское композиторское творчество. Это влияние обнаруживало себя и в таких далеких от литургической традиции жанрах, как опера, симфония, инструментальный концерт. Звуковые образы древнерусского пения запечатлены в концертах и симфонических произведениях С.Рахманинова, в оперных сценах «Бориса Годунов» и «Хованщины» М.Мусоргского, «Псковитянки» Н.Римского-Корсакова.

Свою предпоследнюю оперу, «Сказание о невидимом граде «Китеже», сам Римский-Корсаков называл «литургической оперой». В основе ее сюжета лежат древние сказания о чудесном спасении града Китежа от нашествия татар – погружении его под воды озера Светлояр, а также сказание о Петре и Февронии Муромских. В музыке оперы слышны отзвуки и интонации обиходных песнопений, молитв, духовных стихов, слышен перезвон церковных колоколов. С жанрами и звуковыми образами православной службы связаны драматургически важные моменты оперы – молитва Февронии «Боже, сотвори невидим Китежград», звон колоколов церковью отраженного в озере невидимого града. Неторопливо, скорее по законам литургии, чем по законам театрального спектакля развивается действие оперы. Все это произвело сильнейшее впечатление на современников, пораженных христианской поэтикой оперного творения Римского-Корсакова - так описывает исследователь древнерусского певческого искусства Ю.Артамонова образные истоки одной из вершин русской оперной классики – «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н.Римского-Корсакова.

Зарубежная хоровая музыка также в значительной степени выросла из церковного пения. Отличие ее от хоровой русской музыки, очевидное даже для неподготовленного слушателя, проистекает из очень многих причин, прежде всего – из различия между православной верой и католической. Каждая традиция в течение многих веков выработала свои собственные взгляды на церковную службу, на архитектуру храмов, на отношение к тексту, на музыкальные и певческие правила... Особенностью зарубежной культовой музыки является ее инструментальное сопровождение, в то время как православная певческая культура носит строго вокальный характер. Первым церковным инструментом был орган, поддерживающий хоровое пение, а затем, начиная с эпохи Возрождения, ввели инструментальное ансамблевое сопровождение.

Развитие хоровой музыки долгое время протекало в неразрывной связи с текстами Священных писаний – Библии и Евангелия. Величайшие мастера хоровой музыки И.С.Бах, О.Мессиян, Г.Ф.Гендель, В.А.Моцарт, Л.Бетховен,

Звездный Олимп

Ф.Шуберт, И.Брамс – видели в христианских идеях средоточие всей мудрости и всей нравственности человечества, вечную непрерывающуюся жизнь духа. Страницы их хоровых сочинений озарены светом высокой веры, музыка устремлена ввысь, подобно линиям собора. Такая устремленность церковного искусства, его освобожденность от всего житейского, суетного составляет главный смысл христианской культуры, которая учит человека ценить и любить как высший дар эту способность своей души к воспарению.

Главны, как пение хора,
Прочь от земли и огней
Высятся дуги собора
К светлым пространствам ночей...

В горний простор, без усилья
Взвились громады камней...
Птичьи упругие крылья –
Крылья у старых церквей.

Это стихи поэта Максимилиана Волошина о Руанском соборе во Франции. Однако они говорят нам и обо всех других соборах, и о той музыке, которая в них звучит.

Послушайте хорал О. Мессиаана – выдающегося французского композитора, с чьим именем связаны прекрасные страницы духовной музыки.

В зарубежной хоровой музыке хорал был основной формой церковного песнопения. В ранних формах хорала музыка была подчинена словесному тексту, ее отличал предельно объективный характер. Отсюда – преобладание текучести, непрерывности звукового потока, акустически чистых созвучий, наполняющих все пространство собора.

Художественные возможности хоровой музыки огромны. Она породила такие глубокие и сложные в образно-содержательном плане жанры, как месса, страсти, кантата, оратория.

В них выражен огромный диапазон художественных образов – христианская вера и природа, человеческая личность и драматичность судьбы.

Хор присутствует и в опере, которая никогда не обходится без массовых сцен. В зависимости от сюжета, темы, сцены хор проявляет себя по-разному. Он может звучать как многоголосная лирическая песня, например хор «Улетай на крыльях ветра» из оперы А.Бородина «Князь Игорь», или как шутивная свадебная – «Сватушка» в опере А.Даргомыжского «Русалка», как детская игра – в I действии «Пиковой дамы» П.Чайковского, как торжественный гимн – в опере «Жизнь за царя» М.Глинки (хор «Славься»).

Звездный Олимп

Иногда хор становится выразителем больших идей. Известна роль хора в операх М.Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина», которым сам композитор дал определение народно-музыкальных драм. Потрясающие по силе воздействия хоровые сцены у Мусоргского не только насыщены действием, они достоверны, зримы, реальны. Ни в каком другом искусстве, кроме музыки, нет таких возможностей выразить характер, силу, самобытность народа, его историю и эпос; и в то же время никакое другое искусство не способно так метко обрисовать слепоту и глупость толпы.

С течением времени хоровая музыка приобретала все более самостоятельную роль. Композиторы открывали новые возможности хоровой выразительности, связанные не только с церковной службой, как в духовной музыке, и не только с драматургическим развитием сюжета и характеристикой образов, как в опере. Выразительные возможности хоровой музыки стали развиваться и в том направлении, которое связывалось с усилением ее изобразительных средств: ведь изначально хоровая музыка таила в себе богатый запас изобразительных возможностей.

Каковы эти возможности?

Прежде всего отметим соборное звуковое пространство, подвластное хоровому звучанию: пространство собора для церковного пения или пространство природы – для народного. Такое пространство заполняется не сплошным потоком звучания: в этом потоке различаются регистры и тембры, низкие голоса и высокие, громкие звуки и тихие.

Иногда к хору присоединяется орган или оркестр, и тогда тембровое и регистровое «содержание» становится еще более многомерным.

Наконец, важнейшую роль в хоровой музыке играют особенности распевания текста. Синхронное произнесение слов различными голосами или несинхронное, как бы размывающее смысл текста, – эти приемы всегда отражали замысел произведения, служили либо смысловым, либо изобразительным целям.

Стихотворение С.Есенина «Поет зима – аукает» легло в основу II части кантаты Г.Свиридова «Поэма памяти Сергея Есенина». Образ зимы широко и многогранно отражен в русской поэзии. Зима – это и бескрайняя снежная равнина, и звон бубенцов мчащейся тройки, и завывание метели, и безмолвный, скованный морозом лес. Стихотворение С.Есенина передает различные звуки зимы, ее своеобразную музыку. На музыкальность образа указывают уже самые первые строки стихотворения: «Поет зима – аукает, / Мохнатый лес баюкает / Стозвоном сосняка». Холод, метель, вьюга – все по-своему «поет», «аукает», играет свою злую симфонию. Суровому холоду, кажется, заполнившему весь мир, противопоставлены «малые пташки», прижавшиеся у окна. Это – контрастный образ, живой и теплый, близкий чувством самого поэта. Ведь в том, как он описывает зиму в своем стихотворении, заметна и его усталость, и его тоска по весне.

Звездный Олимп

Случайно ли, что, обращаясь к этому стихотворению, Г.Свиридов увидел в нем возможности именно хорового претворения? Слушая музыка поэмы, мы убеждаемся, как необходима для достоверной передачи образа эта хоровая разноголосица, в которой отчетливо выражены и шум ветра, и сила вьюги, и весь суровый, лишенный малейшего тепла зимний мир. А в партии оркестра так ярко и зримо передается непрерывное движение, кружение зимней метели!

А совсем по-другому – весело и празднично – звучит хор в кантате «Весна» С.Рахманинова на стихи Н.Некрасова.

Идет-гудет Зеленый Шум,
Зеленый Шум, весенний шум!
Играючи расходится
Вдруг ветер верховой:
Качнет кусты ольховые,
Подымет пыль цветочную,
Как облако: все зелено,
И воздух и вода!

Это стихотворение – словно гимн весне, ее уверенному и торжественному приходу. Название стихотворения – «Зеленый Шум» - соединяет в себе и зрительный, и звуковой образы. Из стихии музыки и изображения рождаются и упругие ритмы некрасовской поэзии, и красочность ее определений.

В музыке С.Рахманинова верно и точно передается настроения стиха: Н.Некрасов пишет о весне, охватившей своим цветением, своим шумом всю природу, - и воду, и воздух, и кроны деревьев – словом, все видимое и слышимое пространство. Хоровая ткань кантаты Рахманинова «рисует» это пространство, наполняет его звуками, передающими и шелест свежей весенней листвы, и силу неудержимо расцветающей природы, созвучной веселым и сочным краскам картины А.Рылова. Но главное, что отличает эту музыку, - господство настроения, победного, яркого, веселого.

Итак, хоровая музыка способна выражать самые различные образы. В ней находят воплощение и народные чувства, и молитвенное единение верующих; в ней с огромной художественной убедительностью представлены и драма, и эпос, и лирика; она обладает яркими изобразительными возможностями. Не случайно к хоровой музыке обращались все великие композиторы, искавшие в могучей стихии слова пути обновления музыкального стиха.

Без хоровой музыки невозможно представить и жизнь современного человека, потому что нигде так полно не выражает себя стремление к дружбе, товариществу, солидарности, как в совместном пении. Поют друзья,

Звездный Олимп

поет класс – и это лучше всего доказывает, как много общего между всеми людьми. «Запоет школа – запоет страна», - сказал К.Ушинский. И мы понимаем, что поющая Россия – это возможно, лучший из возможных вариантов ее будущего.

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

*Иванова Н.В.,
преподаватель МБУДО «ДМШ»,
г.о. Дзержинский Московской области*

В настоящее время, в условиях современного мира, с его основной информационно-технической составляющей, важно помнить, что эстетическое развитие является средством для реализации заложенных в ребенке творческих начал и созданием условий для самовыражения.

Тема развития творческих способностей ребенка всегда была важной и актуальной. Развивающемуся обществу нужны образованные, нравственные люди, которые могут самостоятельно принимать ответственные решения в ситуации выбора, прогнозируя их возможные последствия, способные к сотрудничеству, обладающие развитым чувством ответственности. Нужны люди нестандартно мыслящие, стремящиеся к познанию.

Во все времена говорилось об исключительных возможностях воздействия музыкального искусства на человека, на его чувства и интеллект. Музыкальное воспитание – это уникальное средство формирования единства эмоциональной и интеллектуальной сфер психики ребенка, поскольку оно оказывает огромное влияние не только на эмоциональное, но и на познавательное развитие ребенка, на развитие в нем творческих способностей.

В условиях стандартизации образования важное место отводится дополнительному образованию, как основной базе, на которой происходит формирование и развитие творческого потенциала ребёнка.

В детской музыкальной школе одной из актуальных задач музыкального образования является развитие творческих способностей учащихся. Здесь дети приобретают возможность реализовать себя, попробовать в новой роли, отличной от школьной за счёт неформального общения, работы в малых группах и на индивидуальных занятиях. Часто дети, неуспешные и неадаптированные в классе, успешны в музыкальной школе, занимают в малом коллективе более высокий статус. Это повышает самооценку ребенка, снимает повышенную тревожность.

Звездный Олимп

Музыкальные занятия в силу своей природы благоприятствует активизации творческих способностей, формированию художественно-образного мышления и воображения. Это связано с большой вариативностью музыкальных образов, высокой абстрактностью языка звуков, особенностями повествований.

Одним из основных видов учебной и воспитательной работы в детской музыкальной школе является индивидуальные занятия в классе фортепиано.

Обучение игре на фортепиано занимает особое место в развитии творческого начала ребенка, благодаря его огромным, поистине безграничным возможностям. Фортепиано – это солирующий и аккомпанирующий инструмент, поэтому пользуется большой популярностью и любовью у детей и взрослых. Рояль обладает удивительно многообразными звуковыми возможностями и большой палитрой ярких звуковых красок. Диапазон фортепиано включает в себя диапазоны всех остальных музыкальных инструментов. Сила звука может быть самой различной, от легчайшего пианиссимо до мощного фортиссимо. Инструмент может звучать нежно, как флейта, а может, и как целый оркестр.

Познание мира на основе формирования собственного опыта деятельности в области фортепианного исполнительства позволяет раскрыть творческие способности ребенка, помогает развить его эстетические чувства, воспитать разностороннюю и эстетически развитую личность.

Пианисты учатся посредством музыкальных звуков выражать свои чувства и рисовать музыкальные художественные образы. При этом освоение фортепианной техники не требует от начинающего музыканта значительных усилий, во многом обучение представляется ему как новая интересная игра. Обширный и разнообразный фортепианный репертуар программы включает музыку различных стилей и эпох, в том числе, классическую, популярную, джазовую, что позволяет в значительной степени развить музыкальный кругозор и музыкальную культуру учащихся, выявить и развить их творческие способности, сформировать интеллектуальный и духовный багаж учащихся.

Занятия по предмету специальности детской музыкальной школы развивает у учащихся художественное мышление и художественные представления, стимулирует творческую активность, воспитывает любовь к классической и народной музыке, занятия раскрывают индивидуальность ребенка, развивают его творческие способности.

Занятия на уроках специальности фортепиано имеют все возможности для того, чтобы развивать детей на основе их индивидуальных особенностей и интересов и значит обучать всех по-разному, причем содержание и методы обучения могут корректироваться в зависимости от

Звездный Олимп

его конкретных возможностей, способностей и запросов. Творческие задания на уроках специальности способствуют общему творческому развитию учащегося, что, в свою очередь, воспитывает образно-ассоциативное мышление, отзывчивость, художественное воображение, активизирует память, интуицию, наблюдательность, формирует внутренний мир ребенка.

Начиная с младших классов у детей формируются и развиваются творческие способности в той деятельности, в которой они находят себе применение. Начальный период обучения считается важнейшим в приобщении к прекрасному. Музыка здесь выступает в роли универсального средства эстетического и нравственного воспитания, формирующего внутренний мир ребенка.

Известно, что у маленьких пианистов ярко проявляется творческое начало, они чрезвычайно изобретательны в передаче интонаций, подражании, легко воспринимают образное содержание, им свойственна природная активность, вера в свои творческие возможности. Все это является ценным источником творческого развития младших школьников.

Самым приятным началом музыкального исполнительства является совместное музицирование учащегося с педагогом. Игра в ансамбле способствует развитию творческой активности ребенка, доступностью музыкального материала, тем самым и повышению их интереса к занятиям. Она позволяет исполнять произведения, недоступные для сольной игры на данном этапе обучения ученика.

Также на активизацию творческих способностей влияет применение различных приемов звукоподражания: глиссандо, имитация звуков леса (кукушка), звук повторяющегося эха.

Ребята младшего школьного возраста охотно воплощают музыкальные образы в художественные. Это иллюстрации к музыкальным произведениям, которые они непосредственно исполняют. Воображение у них, как правило, яркое, живое, и «музыкальные картинки» они рисуют с удовольствием.

Одной из ведущих задач обучения в классе фортепиано является развитие умения слышать, целостно анализировать музыкальное произведение, создавать рисунок.

В старших классах от учащихся требуется умение творчески подходить к изучению более сложного репертуара, формирование основных исполнительских приёмов музыкальной выразительности. В процессе работы над музыкальным произведением, ставятся задачи по раскрытию художественного образа произведения через исполнительскую практику. Им предлагается задание самостоятельного разбора музыкальной фразы, подбор образа, явления, чувства заложенного композитором в изучаемом музыкальном произведении.

Самостоятельность ученика в подобной творческой работе над музыкальным произведением вырабатывается постепенно. Долгое время

Звездный Олимп

она почти исключительно направляется педагогом, требует многочисленных показов на инструменте, объяснений.

Таким образом, занятия по специальности фортепиано в детской музыкальной школе в силу своей природы благоприятствуют активизации творческих способностей учащихся, формированию художественно-образного мышления и воображения, развитию эмоциональной отзывчивости. Это связано с большой вариативностью музыкальных образов, высокой абстрактностью языка звуков, особенностями повествований.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ СКРИПКИ

Казанова А.В.,

преподаватель и концертмейстер

МБУ ДО «ЦДМШ им. А.А.Алябьева»

Московской области, г.о. Коломна.

Концертмейстерство — это особый «мир». Говоря о работе концертмейстера, отметим, что он выполняет сразу две задачи: являясь концертмейстером, помогая солисту или коллективу, берет на себя еще и обязательства художественного исполнения произведения. Поэтому очень важным условием профессионализма концертмейстера является наличие у него исполнительской культуры, эстетического вкуса.

По определению, концертмейстер — пианист-аккомпаниатор, помогающий солисту или коллективу музыкантов в их основной деятельности. Существует мнение, что концертмейстер — это человек на «вторых ролях», но это далеко не так: на самом деле — это равноправный участник ансамбля.

Какими же качествами и навыками должен обладать пианист, чтобы стать хорошим концертмейстером?

В деятельности концертмейстера детской музыкальной школы объединяются творческие, педагогические и психологические качества.

Творческие качества и навыки:

- владение инструментом, как в техническом, так и в музыкальном плане;
- знаний законов ансамблевого соотношения;
- музыкальная чуткость к ученику – солисту;
- неразрывное взаимодействие между партией солиста и партией концертмейстера.

Концертмейстеру необходимо накопить большой музыкальный репертуар, чтобы чувствовать музыку разных стилей. Хороший концертмейстер проявляет интерес к познанию новой музыки, знакомству с нотами тех или иных композиторов, слушая их в записи и на концертах. Для

Звездный Олимп

музыкально-творческой деятельности концертмейстера бывает недостаточно знаний по своему предмету. Нужны глубокие знания по дисциплинам музыкально-теоретического цикла: гармонии, анализа формы, полифонии.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств:

- мобильность, быстрота и активность реакции: бывают случаи, когда учащийся переволновался, что-то забыл, нужно «спасать» ситуацию и на концертмейстера ложится груз ответственности за удачное исполнение произведения.

- вдохновенная игра и артистизм;
- сценическая выдержка и самообладание;
- слуховой контроль;

- внимание концертмейстера – многополостное. Его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом; ансамблевое внимание следит за воплощением единства музыкального замысла. Такое напряжение требует огромной затраты физических и душевных сил.

Педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста педагогического чутья и такта, помимо аккомпаниаторского опыта, ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств.

Концертмейстер должен, помимо музыкальной чуткости, обладать ясным мышлением, крепкими нервами и хорошей интуицией. Кроме того, он обязан быть широко эрудированным музыкантом, знающим большое количество стилей, умеющим моментально сориентироваться в нотном тексте, читать с листа и транспонировать. Хочется подчеркнуть: умение быстро ориентироваться в тексте – один из самых главных навыков работы концертмейстера.

Особенности работы концертмейстера в классе скрипки

Концертмейстер в классе скрипки должен знать особенности этого инструмента. Природа звука фортепиано и скрипки диаметрально противоположны. Рояль имеет ударное начало звука и его последующее неизбежное затухание. Скрипка имеет мягкую атаку и естественное певучее продолжение, длительную протяжённость звучания. В разных регистрах звучания скрипки ей требуется разная по интенсивности и окраске поддержка. Мы учимся у скрипачей длинному звуку, великолепному *legatissimo*, они у нас – точности звуковой атаки, чёткости, определённости штриха.

Основная задача концертмейстера в классе скрипки заключается в том, чтобы совместно с преподавателем помочь ученику овладеть

Звездный Олимп

произведением, подготовить его к концертному выступлению. Обычно работа учащегося над пьесой состоит из следующих стадий: разбор, фрагментарное исполнение, репетиционное исполнение, которое предшествует концертному. Хорошо, когда концертмейстер включается в работу на начальной стадии разучивания и весь путь до концертного выступления, проходит вместе с учеником и его преподавателем-наставником.

Преимущества этого метода:

- ученик хорошо будет знать партию фортепиано;
- концертмейстер в процессе работы будет знать слабые стороны ученика, трудные места и сможет ему помочь в случае неудач;
- при таком методе лучше достигается ансамблевое единение в раскрытии художественного образа (правильная фразировка, использование динамики, выбор правильного темпа, выучивание ритмических трудностей).

На начальном этапе работы над произведением, юному скрипачу часто помогает быстрее освоить свою партию временное видоизменение фактуры аккомпанемента. Концертмейстеру необязательно играть свою партию в полном объеме, можно ограничиться лишь главными элементами: важнейшими басами, гармониями.

Существует два момента в аккомпанементе, учет которых обеспечивает целостность и законченность исполнения. Это темпоритм и динамика.

Работа над темпоритмом является одним из важных пунктов в деятельности концертмейстера при подготовке к концертному выступлению. Необходимо уметь "держаться" темп и легко переключаться на новый, иметь «темповую память», нужную при возвращении после ряда отклонений к первоначальному темпу. Многие зависят от опыта концертмейстера, наличия в нем дирижёрского начала, умения при необходимости вести солиста за собой, направляя общее движение.

Вопросы скорости движения темпа непосредственно связаны с вопросами ритма. Концертмейстеру необходимо стремиться найти художественно наиболее выразительный ритм, добиться точности и чёткости ритмического рисунка.

Одним из важнейших этапов является, также, работа над динамикой. Способность, услышать фортепианную партию в разных оркестровых тембрах, помогает концертмейстеру создать художественные образы. Первое, о чем необходимо помнить концертмейстеру в работе с юным скрипачом – это соблюдение звукового баланса. Важно не забывать о физических возможностях ученика, его возрасте и качестве его инструмента.

Существует специфика исполнения аккомпанемента при следующих приемах игры на струнно-смычковых инструментах:

- разнообразие скрипичных штрихов требует различного сопровождения, основанного на подражании;

Звездный Олимп

- необходимо помнить, что скрипичные аккорды при исполнении делятся пополам, соответствующие аккорды пианиста должны приходиться на верхние звуки;

- чередование ломаных аккордов с мелкими нотами - пример скрипичной фактуры, требующей внимания от концертмейстера. Пианист должен быть готов к смене темпа. Это пример того, когда музыкальная логика расходится с инструментальной технологией;

- флажолет – своеобразный высокий звук, извлекаемый особым способом. Во время его звучания, для соблюдения звукового баланса, сопровождение должно звучать тише;

- двойные ноты - как правило, на их озвучивание тратится время, и темп замедляется;

- бывает, что солисту выгодно немного ускорить темп, если несколько нот приходится на один смычок. Все это не может не учитывать пианист в аккомпанементе;

- особое внимание к использованию педали. Так называемая «жирная» педаль, как правило, противопоказана струнным инструментам. Она как бы затапливает их. В произведениях, связанных с полифоническим развитием, педаль сводится до минимума. Очень точно следует снимать педаль при окончаниях общих фраз или совместных снятий, когда прекращении звука должно быть одновременным с остановкой смычка;

- слаженность ансамбля аккомпаниатора и юного скрипача зависит и от умения последнего вести смычок.

На этапе выхода произведения на концертное исполнение, концертмейстер обязан продумать все организационные детали (от переворота страниц до взятия ауфтакта).

Заключение

Большое значение для эффективности классной работы имеет характер общения концертмейстера и педагога, так как от этого зависит не только музыкальное продвижение ученика, но и воспитание его как человека. В процессе урока и репетиций педагог нередко высказывает концертмейстеру пожелания, замечания и т.п. Реакция концертмейстера на такие замечания имеет важное значение для воспитания ученика. Основным принцип – заинтересованность концертмейстера, которую должен чувствовать ученик.

Для педагога по специальности концертмейстер — правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста — концертмейстер его помощник, друг, наставник, тренер и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер. Оно завоевывается авторитетом, творческой собранностью, волей, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами и в собственном музыкальном совершенствовании.

Звездный Олимп

РОЛЬ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В ФОРМИРОВАНИИ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ИГРЫ НА ОРГАНЕ

Канчурина Е.А.,

преподаватель ГБПОУ «Орский колледж искусств», г. Орск

Студенческие годы всегда вспоминаются как самое яркое и счастливое время. Для меня это были годы обучения в Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова на кафедре специального фортепиано (2003–2008 гг.). Конечно же вспоминаются любимые преподаватели, сыгравшие огромную роль в дальнейшей моей педагогической и исполнительской деятельности. В этой связи хочется отдать дань уважения моему педагогу Хрульковой Ирине Анатольевне — человеку с большой буквы, профессионалу своего дела. Ее уроки всегда были наполнены творчеством, вдохновением и, в то же время, скрупулезной работой над каждой нотой, штрихом, движением, паузой. Именно эту детальную работу над качеством нотного текста и глубиной передачи образного содержания произведения я стараюсь применять на уроках теперь уже со своими студентами. Еще один человек, который определил одно из направлений моей деятельности - Гольфарб Наталья Владимировна. Она исполнила мою мечту — прикоснуться к одному из древнейших музыкальных инструментов — органу. Я решила, что если есть такая возможность - научиться играть на органе под руководством замечательного педагога, то нельзя ее упускать.

История моего знакомства с «королем» инструментов началась в далеком 2006 году в стенах консерватории. Будучи студенткой 4 курса, я наткнулась на небольшое объявление, в котором приглашались все желающие научиться играть на органе. Так началось зарождение органного класса консерватории под руководством Н. В. Гольфарб. Стоит отметить, что желающих было довольно большое количество, все с огромным интересом принялись изучать новый для себя инструмент.

Но со временем жаждущих научиться игре на органе осталось немного. Раннее время для самостоятельных занятий (исключительно с 6 до 9 утра в Малом зале консерватории), обширный репертуар, освоение которого требовало много времени, изучение множества дополнительной литературы по истории органной музыки и органостроению, — все это способствовало уменьшению количества желающих продолжить занятия. Остались самые стойкие и преданные органному искусству. Теперь их имена можно видеть на афишах во множестве городах России и зарубежья. Ихина Дина, Воронина Антонина, Горбанова Карина, София Лулумян, Екатерина Канчурина - вот имена первых преемников саратовской органной школы, одни из первых выпускников органного класса Н. В. Гольфарб.

Звездный Олимп

«Преемственность - связь между явлениями в процессе развития в природе, обществе и познании, когда новое, сменяя старое, сохраняет в себе некоторые его элементы. В обществе означает передачу и усвоение социальных и культурных ценностей от поколения к поколению, от формации к формации. Обозначает также всю совокупность действия традиций».

Понятие преемственности относят к числу универсальных. В самом общем виде оно означает связь между явлениями в их развитии. В результате этой связи новое сменяет старое, сохраняя в себе некоторые его элементы, которые получают дальнейшее развитие на качественно новой основе. Содержание преемственности включает в себя сохранение, передачу и развитие социального опыта, материальных и духовных достижений, в которых зафиксирован этот опыт, а также накопленных способов и форм общения людей как особого вида деятельности.

Непосредственно в моем случае преемственность проявляется в продолжении пропаганды органного и фортепианного исполнительского искусства, в применении методик преподавания, основанных на принципах преподавания моих педагогов, в знакомстве студентов с оригинальным звучанием произведений эпохи барокко, переложения которых очень часто исполняются на разных инструментах, в продолжении тесного творческого контакта с преподавателями СГК им. Л. В. Собинова.

Непреренно хочется сказать и о том, что мое обучение в органном классе способствовало появлению первого органа в учебном заведении Оренбургской области. После четырех лет поездок в министерство культуры с доказательствами необходимости приобретения этого инструмента для Орского колледжа искусств 9 февраля 2011 года прошел концерт-презентация нового электрооргана фирмы JOHANNUS Vivaldi 350. Это был настоящий праздник для такого маленького провинциального города, как Орск. Этого бы не произошло, если бы не упорство и желание приобрести этот инструмент директора колледжа - Федорова Александра Зиновьевича. Благодаря его поддержке теперь у горожан и гостей города есть возможность услышать удивительные звуки органа.

В последнее время наблюдается заметное повышение интереса к органу и органной музыки в целом. Об этом свидетельствует появление новых концертных залов, неотъемлемой частью которых становится инструмент, установка новых органов, реставрация старых, многочисленные концерты органной музыки, конкурсы органистов. Большую помощь оказало развитие и усовершенствование электронных технологий, которые позволили создавать небольшие электроорганы, способные воспроизводить звучание настоящих инструментов. Еще одно из преимуществ - мобильность и возможность установки органов в небольших помещениях, от малых концертных залов до учебных аудиторий.

Звездный Олимп

Этот процесс объективно ставит перед музыкальной педагогикой задачу обучения игре на органе, приобщение к органной музыкальной культуре, подготовку специалистов в данной области.

Преподавание игры на органе в рамках дисциплины «Изучение родственного инструмента» является одним из новых направлений, продиктованных реалиями времени. Знакомство с органом, его изучение, постижение специальной органной литературы способствует развитию творческого потенциала студента, расширению его кругозора, мироощущения, мировосприятия, подготавливает высокообразованного музыканта и разносторонне развитую личность.

Приведём несколько цитат, взятых из книги Д. Б. Процюка «Техника и культура игры на органе»:

«Органисты - музыканты с самыми разными творческими склонностями, артистическими судьбами, характерами — являются частью современной музыкальной культуры ... Каждому органисту приходится не только по мере сил и возможностей формировать часть пространства музыкальной культуры, но и в той или иной мере испытывать не себе воздействие всех процессов, явлений, за счет которых культура развивается».

«Глубоко противоречивы... критерии профессиональности органистов. Вот лишь некоторые проблемы этой профессии.

1. Профессия органиста одновременно и молодая, и древняя. Если ремесло музыканта, сопровождавшего на органе ... богослужения, существует уже много веков, то практика светского исполнительства на органе получила широкое распространение относительно недавно ...

2. Из-за новизны профессии, с одной стороны, и «принадлежности» органистов к церкви — с другой, практически отсутствуют единые критерии художественной оценки органной игры...

3. Спрос на органные записи чрезвычайно мал... А самое главное - почти всегда записывают звучание органа, но не игру. Органист в таких записях выступает в роли экскурсовода, он должен демонстрировать колористические возможности инструмента».

«Духовная проблема современного музицирования и преподавания состоит в том, что педагоги и студенты в массе своей забыли или не могут припомнить, зачем писалась музыка, которую они играют, для чего вообще в человеческом обществе существует игра в высоком смысле. При внешне благополучных обстоятельствах (наличие инструментов, возможности для занятий, достаток нотной и специальной литературы) отсутствует духовный мотив для совершенствования».

По поводу исполнительских технических границ, а они в свою очередь переплетаются с проблемой выбора репертуара, следует заметить, что средний технический уровень органного исполнительства в последнее время стремительно вырос. Сегодня некоторые крупные композиции И. С. Баха,

Звездный Олимп

составляющие основу репертуара, не могут более считаться труднейшими (в техническом смысле). Если несколько десятков лет назад их состоятельное исполнение считалось показателем технического совершенства, то сейчас уверенная их игра — составляющая часть умений любого студента, норматив.

Таким образом, концертный репертуар органиста должен расширяться, с одной стороны, в область современной музыки, с другой - в область старинной. И если музыка современная требует изрядной технической подготовки, то включение в репертуар старинной музыки требует от органиста концептуальной и технологической гибкости. Гибкость нужна для постижения особенностей национальных стилей и культур, а техническое совершенство позволяет сочетать способность к исполнению музыки со столь различными диапазонами техники: позднеромантической немецкой (широкого дыхания) и старинной французской (насыщенной орнаментикой).

В чем же состоит исполнительское искусство органиста?

Кратко ответить на этот вопрос можно таким образом: в его умении добиться органичного воплощения композиторского замысла применительно к художественным и техническим ресурсам каждого инструмента, на котором ему доводится играть. К этому следует добавить, что заблуждаются те, кто сводит искусство игры на органе лишь к умению чисто играть на мануалах. Способность грамотно распорядиться всем арсеналом средств, предоставленных ему инструментом, в том числе и теми ресурсами, которыми он располагает помимо клавиатур — регистрами, швеллерами, вспомогательными устройствами — является составной частью исполнительского искусства органиста.

Все сказанное позволяет сделать следующие выводы:

- Для достоверной передачи музыкального произведения органист должен не только представлять себе его образный строй, освоить нотный текст и преодолеть заложенные в нем технические трудности, но и тщательно изучить орган, на котором предполагается исполнение: его стилистику, регистровые возможности, вспомогательные устройства.

- О глубоком проникновении в стиль автора может идти речь только в том случае, если, помимо прочего, найдена связь между музыкой и инструментами его времени. Исполнитель должен хорошо представлять себе характер звучания и технические возможности старинных органов. В равной степени от него требуется свободное владение всеми ресурсами современных органов, оснащенных по последнему слову техники.

- Соответственно, в своей исполнительской и педагогической деятельности органисту стоит не только заботиться о развитии чисто технических навыков игры на инструменте и заниматься вопросами артикуляции, агогики, фразировки и регистровки. Он обязан также посвятить время изучению эволюции органа, уделить внимание его конструктивным

Звездный Олимп

особенностям, связав эти аспекты с эволюцией композиторских и исполнительских школ прошлого и настоящего. Иначе ему не достичь высокой степени компетентности и профессионализма, столь необходимых для убедительности его музыкальных интерпретаций.

Решение всех этих поставленных задач благотворным образом сказывается на качестве исполнения студентами-пианистами барочной музыки. Расширяется понимание эпохи, образного содержания и особенностей технического исполнения произведения на современном инструменте — рояле.

Хочется отметить активное сотрудничество педагогического коллектива консерватории с преподавателями колледжей искусств. Огромное количество концертов и мастер-классов играют важную роль в формировании преемственных связей, обогащении педагогического опыта преподавателей и заинтересованности студентов в дальнейшем обучении в ВУЗе.

Жизненный путь человека, его профессиональное становление в значительной степени определяется личностью учителя, наставника, который, в моем случае, заинтересовал, показал и открыл совершенно новый и загадочный мир органного искусства. В этом отношении нам, студентам-пианистам, начинавшим осваивать новый для себя инструмент, явно повезло.

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК НАПРАВЛЕНИЕ РАЗВИТИЯ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ В УСЛОВИЯХ РЕАЛИЗАЦИИ ДПП

*Мезина А.В.,
Преподаватель ГБУДСО «Верхнесалдинская ДШИ»*

Интеллектуальный капитал- это одно из главных условий в развитии любой цивилизации. Этому способствует восприятие и интерпретация произведений искусств, в которых отражаются эпохи развития общества и философские идеи. Система образования, как часть социальной системы, всегда гибко реагировала на заказы общества и государства. В современных условиях цели и задачи образовательных учреждений ориентированы на личность ребенка, систему его знаний, умений, навыков, на его мировоззрение.

Изменение социально-экономических условий во многом повлекло за собой потребность в лично-ориентированном подходе при организации и реализации образовательной практики детской школы искусств. Сегодня активная, самостоятельная и познавательная деятельность ребенка стала актуальна, и образовательный процесс ДШИ уже нельзя представить без исследовательской деятельности.

Звездный Олимп

Проектная технология – это система обучения, в которой знания и умения обучающиеся приобретают в процессе планирования и выполнения практических заданий – проектов.

Проект – это работа, направленная на решение конкретной проблемы, на достижение заранее запланированного результата

Цель проектного обучения: дать возможность ребенку самостоятельно приобрести знания и умения в процессе решения практических задач или проблем, требующих интеграции знаний из различных предметных областей.

Проектная технология позволяет решать в комплексе многие задачи от взаимодействия в коллективе ДШИ до развития творческих и познавательных навыков обучающихся и их умения ориентироваться в информационном пространстве. Основные задачи работы над проектами можно объединить в определенные группы.

Организационная группа задач должна создать условия по приобщению всех членов коллектива ДШИ (учащихся, их родителей и педагогических работников) в активную совместную познавательную и творческую деятельность.

Группа образовательных задач направлена на пробуждение у обучающихся ДШИ интереса к творческим процессам восприятия, прочтения и интерпретации образного содержания и авторского замысла произведений разных видов искусств; на знакомство обучающихся ДШИ с информационными материалами в рамках тематики реализуемого общешкольного проекта; на актуализацию основных направлений деятельности по осмыслению и творческому воплощению авторского замысла литературных произведений в исполнительской деятельности посредством языка музыкального, изобразительного искусства, языка движений и танца; на формирование и развитие компетентности обучающихся ДШИ в области проектной деятельности и интерпретации образного содержания произведений разных видов искусств.

Группа развивающих задач включает развитие духовного мира, эстетических потребностей, познавательных интересов, творческого потенциала и исполнительских (специальных знаний, умений и действий) возможностей обучающихся ДШИ; формирование у школьников проектно-исследовательских умений, умений выражать свою точку зрения, грамотно строить речевые высказывания в соответствии с задачами коммуникации, а также навыков аналитического характера, развитие умений детей слушать и слышать своего собеседника, вести диалог со взрослыми и сверстниками.

Группа воспитательных задач предполагает воспитание у обучающихся интереса и эмоционально-ценностного отношения к различным видам искусства, посредством знакомства и изучения творчества великих художников, писателей и поэтов, музыкантов-исполнителей и композиторов,

Звездный Олимп

хореографов и танцоров; формирование художественного вкуса школьников на лучших примерах отечественного и зарубежного искусства; становление и развитие у детей эмоционально-чувственной сферы, эмпатии.

Проектная деятельность осуществляет:

- *модернизацию и совершенствование* образовательной практики ДШИ и позитивной динамики ее развития как открытой инновационной образовательной системы;

- *формирование* основ художественной культуры обучающихся ДШИ как неотъемлемой части общей духовной культуры, через развитие интереса к отечественной истории, культуре и разным видам искусства на примере отдельных произведений;

- изучение и сохранение отечественного и зарубежного культурного наследия в разных видах искусства, а также поддержку творческих способностей детей;

- *воспитание* у подрастающего поколения активной жизненной позиции и гражданского демократического сознания, любви и гордости за свое Отечество, уважительного отношения к нравственным ценностям прошлых поколений, т. е. чувства сопричастности к прошлому и настоящему Родины и мировой цивилизации в целом;

- максимальную *самореализацию* каждого ученика посредством всемерного содействия расширению его кругозора, развитию коммуникативных компетенций, навыков исполнительской, творческой, проектно-исследовательской и другой деятельности;

- *высокое качество художественного образования* обучающихся ДШИ в соответствии с требованиями муниципального заказа на реализацию образовательных услуг, запросами субъектов образовательного взаимодействия с учетом стратегических задач развития Свердловской области и города Верхняя Салда;

- *достижения устойчивого динамического развития* ДШИ как современной образовательной организации, ориентированной на инновационные и творческие процессы педагогической практики.

Исследовательскую деятельность также характеризуют следующие положительные факторы:

- внешний результат, когда созданный продукт можно увидеть, применить или представить в реальной деятельности, оценить его качество, получить общественное признание;

- внутренний результат, когда ребенком приобретается опыт самостоятельной учебно-исследовательской и проектной деятельности. Метод проектов кардинально меняет функции в традиционной системе «ученик-учитель»: ученик становится истинным субъектом познания, а преподаватель только помогает ему учиться и поддерживает ребенка в его саморазвитии.

Звездный Олимп

Актуальность проектной деятельности заключается в том, что процессе исследования ребенок начинает осознавать смысл и предназначение своего труда, учится самостоятельно ставить цели и задачи, продумывать способы их осуществления. Использование метода проектов и творческая среда ДШИ дают целый спектр возможностей для развития детей:

- приобщение каждого обучающегося в активный познавательный процесс, ориентированный на применение приобретенных знаний и умений в практико-ориентированной деятельности, на четкое понимание и осознание того, где, каким образом и для каких целей их можно использовать;
- формирование собственного, объективного, независимого и аргументированного мнения относительно определенного предмета;
- сотрудничество при решении разнообразных учебных задач;
- проверка своих интеллектуальных, духовно-нравственных и других качеств, способностей и возможностей при определении и решении возникающих затруднений.

От чего зависит сложность и эффективность проектной работы учащегося? С одной стороны, от особенностей и уровня сложности учебного материала, с другой от возможностей самого ученика и индивидуальных особенностей его познавательной сферы и, конечно, от мастерства преподавателя. Теперь главная его задача – не передать знания и не научить, а организовать познавательную деятельность, в ходе которой ученик сам научится получать знания.

Как же создается проект? Приступая к выполнению проекта, преподаватель, прежде всего, должен познакомить учащихся с основными принципами его создания, с этапами работы:

Проблема - проектирование - поиск информации - продукт- презентация.

Представляя работу над проектом, в качестве примера, в статье предложена презентация «Праздник в честь бога Ярило», выполненная Карпенко Кириллом, учащимся оркестрового отделения Верхнесалдинской ДШИ.

Первый принцип создания проекта - это проблема. Работа над проектом всегда направлена на разрешение конкретной проблемы - исследовательской, информационной, практической. Выбор тематики проектов в разных ситуациях может быть различным. Тема чаще всего предлагаться преподавателем с целью углубления знаний по своему предмету, но возможно, что инициатором создания проекта может быть и ребенок. Тему, предлагаемой вашему вниманию презентации, предложил Кирилл. Изучая на уроке слушания музыки традиции летнего праздника дня Ярилы, он обратил внимание не только на разные лики воплощения Солнца, но и на переменчивость его нрава по отношению к нашим предкам. Эта особенность нашего Светила заинтересовала ученика, и в процессе работы была сформулирована проблема дальнейшего исследования: «А

Звездный Олимп

действительно ли Солнце так многогранно в представлении человека?», поставлена цель: «Узнать о предназначении бога Солнца Ярило в жизни славян и познакомиться с его образами в музыке» и конкретизирующие цель задачи. Также автор сделал обязательный акцент на актуальности своего исследования, которая заключается в изучении истории, в возможности современному человеку найти там ответы на многие вопросы.

Следующие два принципа – это планирование действий по разрешению проблемы и поиск информации. В работе над презентацией Карпенко Кириллу был предложен план выполнения этапов работы и определенные методы исследования:

- метод изучения литературы, музыкальных примеров и источников Интернета. В данной презентации поиск информации о религии славян, о боге Ярило был действительно интересен Кириллу. Он не только познакомился с разными образами Ярило, которые вызвали у него восторг и искреннее удивление, но и дал им свою оценку в работе. Действительно, объем информации по данной теме большой, но трудность заключалась в «несовпадении» определенных фактов в разных источниках, поэтому приходилось искать дополнительный материал, обобщать и стараться представить в данной работе реальные факты из истории наших предков.

- метод анализа. Этот метод был применен в исследовании музыкальных примеров. Особое внимание Кирилл проявил к изучению народных песен о боге Ярило. Автору было интересно не только самостоятельно определить образы и музыкальный язык мелодий «А, где ты, Ярило» и «Яр, Яр, вставай рано», но сделать выводы о стилевой принадлежности к жанру народной музыки.

А как еще выразить автору свое отношение к теме? Конечно, через творчество! Возможность проявить свои творческие способности Кириллу дал еще один метод исследования - это метод эксперимента, который представлен в презентации в нескольких вариантах:

- на основе изученного материала учащийся попробовал нарисовать свой образ Ярило и смело предложил его в презентации.

- еще один эксперимент связан с погружением автора в образы истории славян. Эксперимент заключался в участии Кирилла в театральной постановке. «Сказание о Солнце» – это совместная работа автора проекта и преподавателя театрального отделения нашей школы Екатерины Андреевны Егоровой. Этот театральный номер стал не только яркой иллюстрацией страниц презентации, но и раскрыл незаурядные артистические способности Кирилла.

Четвертый принцип – это продукт или результат работы над проектом. От него зависит увлекательность, презентабельность и убедительность самого проекта. Но в последнее время самыми интересными формами считаются презентации, которые не только ярко, красочно, наглядно представляют

Звездный Олимп

результаты творческой деятельности, но и приобщают к новым информационным технологиям. Поэтому проблема выбора вида продукта в данном исследовании была сделана Кириллом в пользу мультимедийной презентации.

Как же показать результат исследования? В этом поможет презентация или защита проекта. К презентации предъявляются не менее строгие требования, чем к содержанию проекта. При выступлении оценивается способность грамотно пользоваться специальной терминологией, ясно излагать свои мысли, аргументировать свой ответ и, конечно же, учитываются эмоциональность и свое отношение автора к теме исследования. Знание и выполнение всех требований проекта, тщательная подготовка к представлению проекта позволили Карпенко Кириллу достичь высоких результатов. Он успешно защитил свою презентацию на разных конкурсах и получил звание Лауреата. Посмотреть презентацию Карпенко Кирилла «Праздник в честь бога Ярило» можно по ссылке: <https://disk.yandex.ru/d/510PCcPCNoRJLA>

«Все, что я познаю, я знаю, для чего это мне надо, и где, и как я могу эти знания применить». Эти слова мог бы с уверенностью сказать не только Карпенко Кирилл, но и автор любого проекта. Именно в этих словах заключен глубокий смысл понимания проектной технологии, которая является не только методом обучения, но и способствует подготовке ребенка к реальной жизни, выводит его из стен школы искусств в огромный, интересный окружающий мир.

ПРИМЕНЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАТИВНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА ДИСТАНЦИОННОМ ОБУЧЕНИИ ПО ПРЕДМЕТАМ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ЦИКЛА В УЧРЕЖДЕНИЯХ СПО. ОНЛАЙН-СЕРВИСЫ И ПЛАТФОРМЫ ДЛЯ ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА.

*Кайгородова О.И.,
преподаватель ГБПОУ СО Нижнетагильский колледж искусств*

На сегодняшний день в России, как и во всем мире в целом, отмечается устойчивая тенденция внедрения современных информационных технологий во все отрасли музыкального образования. Непосредственное внедрение информационных технологий в образовательный процесс занимает одно из ведущих мест среди многочисленных передовых современных направлений развития музыкального образования. В последние годы XXI века во всех образовательных учреждениях все чаще прибегают к использованию информационных технологий в СПО при изучении некоторых учебных

Звездный Олимп

дисциплин, происходит компьютеризация, современная интернетизация и информатизация всей области музыкального образования.

Сегодня происходят невидимые с поверхностной точки зрения, но по своей сути глубокие инновационные изменения в способах получения музыкального образования. Современные digital technology представляют собой электронно-цифровые технологии, которые вносят свои изменения в традиционные процессы обучения музыкальному искусству. И основная задача системы всего современного музыкального образования - использовать их именно во благо, осваивая на высоком художественном, а не только развлекательном уровне современной культуры.

Безусловно, с одной стороны, все эти современные технологии посредством новых электронно-цифровых инструментов открывают большие возможности для творчества композиторов, аранжировщиков и даже концертных исполнителей, и добавляют не существовавшие ранее колорит и средства художественной выразительности, а также открывают и новые пути к слушателям. С другой стороны, благодаря стремительно увеличивающемуся музыкально-компьютерному программному обеспечению, они становятся и повсеместно востребованными техническими средствами обучения.

Именно на последнее предназначение современных технологий — в связи с возможностью использования в преподавании музыкально-теоретических дисциплин в образовательном процессе, в частности, в учреждениях СПО, а также ДМШ и ДШИ, хочется обратить более пристальное внимание.

Сегодня инновации в музыкальном образовании – это достаточно естественное и необходимое условие его развития в соответствии с постоянно меняющимися потребностями современного общества. Именно инновации, как ни странно, способствуют, с одной стороны, сохранению не приходящих ценностей, с другой стороны – они закладывают основы глобальных актуальных преобразований. Таким образом, следует отметить, что на сегодняшний день, образовательный процесс в современном мире опирается на сочетание базового и вариативного принципов обучения.

Хочется немного подробнее остановиться на информационно-коммуникативных технологиях (ИКТ). В современном музыкальном образовании «информатизация образовательного процесса» привлекательна для педагога тем, что способствует повышению производительности его труда, совершенствует общую информационную культуру. С другой стороны, информационное обучение привлекательно и для учащегося в том, что повышается эффективность его ученического труда, увеличивается доля ярких, индивидуальных и творческих работ, расширяется возможность дополнительного образования по изучаемому предмету.

Звездный Олимп

Информационно-компьютерные технологии могут сделать процесс обучения более интересным, отвечающим современным реалиям, предоставляя нужную информацию в нужное время.

Наше время диктует новые требования и новые подходы в освоении информационно-коммуникативных технологий.

Современные информационные технологии делятся на три основные группы:

- ✓ Сберегающие;
- ✓ рационализирующие;
- ✓ созидающие.

Сберегающие, безусловно, экономят труд, время и материальные ресурсы преподавателя (например, системы передачи информации, информационно-поисковые автоматизированные системы).

Рационализирующие улучшают автоматические системы поиска (технологии, в отличие от сберегающих, реализуют процессы обработки информации и повышают точность тестов, контрольных работ).

Созидающие (творческие) информационные технологии непосредственно включают человека в систему переработки и использование информации.

Важная роль современных информационных технологий в развитии общества заключается в ускорении процессов получения, распространения и использования обществом новых знаний. Повышая качество интеллектуальных ресурсов общества и образования, именно информационные технологии улучшают и качество жизни человека.

Музыкальная педагогика, в силу ряда объективных причин, – на сегодняшний день одна из самых консервативных областей. Однако, это не означает, что она не развивается «изнутри системы». Скорее речь идет о нерушимости давно сложившихся традиций, которые базируются в основном на эмпирических методах. Все творческие навыки и способности прививаются учащимся не через поточные массовые лекции, а в ходе непосредственного общения на индивидуальных занятиях или занятиях малыми группами. В этом одно из существенных отличий музыкального образования от форм, принятых в учебных заведениях другого профиля. Заменить режим «живого», творческого диалога между преподавателем и учащимся методическим руководством и книгами практически невозможно.

Следует отметить, что применение информационных технологий в обучении базируется на данных физиологии любого человека: в памяти человека остается 1/4 часть услышанного материала, 1/3 часть увиденного, 1/2 часть увиденного и услышанного, а также 3/4 части материала, если учащийся активно участвует в процессе.

Эффективность применения информационных технологий значительно повышается за счет реализации основных принципов работы преподавателя:

Звездный Олимп

- Регулярность применения на занятиях информационных технологий.
- Компетентность самого преподавателя в современных компьютерных технологиях.
- Творчество, интерес и личная инициатива преподавателя.
- Программное методическое обеспечение.

Сегодня существует несколько способов дистанционного обучения:

1) Онлайн конференции (проводятся как массовые, групповые так и индивидуальные). Однозначно, такая форма работы не может полноценно заменить реальный урок, поскольку восприятие звука, тембра и других музыкально-выразительных средств аудиторией будет искажаться. Но вполне возможно систематизировать и обобщить лекционный материал, обсудить с обучающимися тему, расставить приоритеты в освоении тех или иных заданий, форм работы, и пр.)

2) Офлайн обучение. Здесь могут быть рассмотрена переписка с учащимися в интернете, создание групп и диалогов, обмен видеозаписями и аудиозаписями, ссылками на информационные Интернет-ресурсы, с объяснением проблем и поиском путей их решения.

Приведенный ниже способ становится возможен для онлайн-урока ввиду занятости учителя и ученика, либо плохого интернет соединения.

3) Смешанный способ. Пожалуй, на сегодня, самый предпочтительный из существующих. Наибольшего эффекта преподавателю можно будет добиться благодаря онлайн трансляции, к примеру, через SKYPE, ZOOM. И в то же время выдать учащемуся теоретический материал в форматах pdf, word и тд, с последующими комментариями, на что необходимо обратить внимание. Учащийся также может сделать видеозапись для контроля домашнего задания учителем.

Как показали нам события первого полугодия 2020 г., преподавателю необходимо быть готовым к работе с обучающимися в дистанционном режиме, а такой подход к учебной деятельности подразумевает уже довольно высокий уровень владения информационно-коммуникационными технологиями.

Учебные материалы, применяемые преподавателем в учебном процессе, должны быть выложены на доступном для учащихся интернет – ресурсе таким образом, чтобы обучающиеся могли использовать их, имея даже самые простые навыки пользователя персонального компьютера и интернет-пользователя. В качестве такой учебной площадки могут использоваться как собственные сайты или группы преподавателя, так и уже готовые платформы и программы для организации дистанционного обучения. Выбор остается за педагогом, а сегодня он довольно разнообразен. При гармоничном сочетании применяемых технологий и форм проведения, занятия могут быть очень интересными. В сочетании с традиционными

Звездный Олимп

формами учебного процесса использование современных информационно – коммуникативных технологий позволяет:

- формировать у учащихся умение работать с информацией;
- развивать необходимые познавательные навыки исследовательской деятельности,
- совершенствовать коммуникативные способности.

Использование ИКТ на дистанционных занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам позволяет:

- индивидуализировать, дифференцировать сам процесс обучения за счёт усвоения материала и возможности его изучения с индивидуальной скоростью;

- сделать урок более интересным, современным и наглядным;
- осуществлять самоконтроль;

Традиционно считалось, что на занятиях возможно использование следующих видов ИКТ:

- презентации на занятиях при изучении нового материала;
- работа с фрагментами электронных учебников на этапах изучения нового учебного материала;
- проведение практических занятий на ПК;
- применение различных тестов при подготовке и сдаче промежуточной и итоговой аттестации обучающихся и т.п.

У преподавателей - теоретиков специфики работы онлайн довольно мало. Существенной для них является работа именно в режиме реального времени. То, что относительно удобно исполнителям при индивидуальных занятиях по специальности (например, отсылка учеником видеозаписи с последующим получением комментариев на нее от педагога), здесь не подходит. Как уже было отмечено, многие задания (определить звучащий аккорд, сыграть гармоническую последовательность с листа по записанной цифровке, написать диктант, запомнить и ответить аккордовую «цепочку» и так далее) имеют тренировочный смысл лишь при возможности сиюминутной реакции ученика. Высокую значимость приобретает громкая и четкая речь, а также возможность показа визуального и аудиального материала в качестве иллюстрации к словесному или текстовому сообщению.

Отдельно надо остановиться на проведении занятий сольфеджио онлайн. Особая сложность проведения урока состоит в следующем:

- преподаватель, общаясь с учениками, должен постоянно находиться рядом с инструментом, играя на нем (иногда это происходит одновременно);
- руки педагога должны быть свободными, в частности, от удерживания микрофона;
- ввиду высокого уровня интерактивности на занятии (постоянная необходимость вопросно-ответной формы работы) нельзя попросить

Звездный Олимп

учеников выключить микрофоны (в целях уменьшения посторонних шумов) на всё время занятия;

- требования к качеству звукопередачи и звуковоспроизведения значительно возрастают (по сравнению с требованиями к прочим музыкально-теоретическим занятиям).

Основные интернет-сервисы для онлайн-занятий Мессенджеры и социальные сети.

Наиболее привычные и доступные варианты — индивидуальные и групповые чаты в мессенджерах — самостоятельных и принадлежащих социальным сетям. Из последних наибольшую популярность имеют «ВКонтакте» (там присутствуют практически все школьники и студенты). Мессенджер ВКонтакте имеет на сегодня как инструменты потокового видео (видеотрансляций), так и элементы видеоконференций (с возможностью группового аудио-видео-чата). При начале видеозвонка открывается возможность трансляции общего экрана.

Но следует отметить, что легче всего вести трансляции именно из мобильных версий. При этом педагогу надо учитывать, что трансляция им урока со своей страницы в социальной сети будет доступна не только группе студентов, которой она адресована, но и всем, кто имеет доступ к его странице. Для достижения большей конфиденциальности можно проводить трансляцию из специально созданной личной закрытой группы, либо заранее указать в настройках трансляции ограниченный круг пользователей.

В видеосети **YouTube** также имеется возможность проводить трансляции, дополненные текстовым чатом.

Многие до сих пор в качестве основной программы для видеоуроков используют мессенджер **Skype** — здесь срабатывает как эффект известности, так и наличие этой программы на многих моделях компьютеров и телефонов в числе предустановленных.

Для организации дистанционного обучения могут быть эффективно использованы следующие онлайн-сервисы:

- **Zoom** - онлайн –занятия с учащимися. С помощью этого сервиса вы организовываете онлайн-урок в режиме реального времени. Подходит для вебинаров, семинаров и тд. В программе хорошо и разнообразно реализована функция трансляция общего экрана. Среди других актуальных и необходимых функций — возможность подключения двух мониторов. Последнее удобно для проведения педагогами мастер-классов, когда аудитория будет видна ведущему на отдельном экране (в настройках экрана Windows надо для этого включить функцию расширения экрана).

- **Screencast-O-Matic, Discord** – позволяет создавать скринкасты (видео с экрана монитора), видео посредством веб-камеры или одновременно записывать экран и изображение с веб-камеры одновременно.

Звездный Олимп

- Рабочие листы можно сделать в документах **Google**. Удобно создавать учебный материал через документ **Google** и предоставлять доступ обучающимся.
- Нотные редакторы: **Sibelius, Finale, MuseScore**, и др.
- Аудио редакторы: **Cubase, Adobe Audition, Аудио Мастер** и др.
- Редакторы для видео и фото монтажа: **Movavi, Sony Vegas Pro, iMovie, InShot** и др.
- Проигрыватели: **«Windows Media Player», «KMPlayer», «Everest», «AimpPortable»**

Формы работы на онлайн-занятиях:

1. Использование общего экрана (shared screen) - это экран, который одновременно могут видеть и педагог, и его ученики. В разных конференц-программах эта функция реализована по-разному. Основное удобство общего экрана состоит в том, что он позволяет педагогу не только показывать файлы со своего компьютера, но и запускать любые программы / приложения, имеющиеся на устройстве. В чем же заключается польза данной функции? Педагоги-теоретики могут не только продемонстрировать на этом экране нотный текст (для анализа или пения с листа), но и файл с видеонотами или пение с листа через отображение нотного текста в общем экране программы. Диктанты по сольфеджио (в случае отсутствия у преподавателя хорошего цифрового инструмента) для передачи звука с лучшим качеством можно записывать заранее (выше приведены редакторы) и также воспроизводить с помощью общего экрана. Преподавателю, работающему в конференц-программах, которые имеют опцию включения общего экрана, обязательно необходимо, во избежание неприятных инцидентов с транслированием кем-либо из участников (например, в контексте ведения мастер-классов и уроков) нежелательного постороннего контента, обязательно стоит выставить в настройках программы, при создании конференции, запрет на использование этого общего экрана кем-либо другим, кроме ведущего монитора).

В современной системе музыкального образования существуют разные точки зрения. По одной - многие считают, что современной проблемой музыкального образования является научно-технический прогресс. Однако, не только нашу страну, но и весь мир сейчас наполнил художественный «суррогат» во всех сферах культуры и искусства, в том числе и в музыке. Не только подрастающим поколением, но и основной частью нашего общества, к сожалению, с большим интересом стало восприниматься все примитивное, бессодержательное и, не требующее высоких интеллектуальных навыков. А все высокохудожественное или хотя бы что-то относительно содержательное, медленно становится невостребованным.

Звездный Олимп

Однако сторонники другой точки зрения считают, что сегодня в Российской Федерации происходит реформа, начинается становление новой системы музыкального образования, ориентированной на интеграцию в современное информационно-образовательное пространство. Этот процесс сопровождается заметными изменениями в организации учебного процесса, который должен соответствовать современным техническим возможностям. Проникновение информационных технологий в сферу образования позволяет преподавателям качественно изменить методы и организационные формы обучения, сделав его более удобным и доступным. Негативные стороны, безусловно, существуют в любом прогрессе и обращать на них большое внимание на сегодняшний день не имеет смысла.

Сейчас сформулировано несколько определений понятия «дистанционное обучение»:

1. Дистанционное обучение – это интерактивное взаимодействие как между преподавателем и обучающимися, так и между ними и интерактивным источником информационного ресурса (например, Web-сайта или Web-страницы, сервера и тд), отражающее все присущие учебному процессу компоненты (цели, содержание, методы, организационные формы, средства обучения), осуществляемое в условиях реализации средств ИКТ.

2. Дистанционное обучение – является эффективным компонентом формирования современной образовательной среды, так как обеспечивает лично-ориентированный, деятельностный и компетентностный подходы к обучению, обусловленные живым диалогом и сотворчеством преподавателя и обучающегося.

3. Дистанционное обучение – непосредственно тип обучения, основанный на образовательном взаимодействии удаленных друг от друга педагогов и обучающихся.

На сегодняшний день интернет активно вытесняет другие формы дистанционного обучения. Это связано с тремя обстоятельствами:

1. Техническое развитие интернет - технологий, позволяющих более дешевыми и удобными средствами имитировать любую учебную модель;
2. Простота подключения к сети интернет;
3. Относительно низкая стоимость подключения.

Целью дистанционного обучения является предоставление учащимся, студентам, непосредственно по месту жительства или временного их пребывания, возможности освоения основных и (или) дополнительных профессиональных образовательных программ среднего профессионального образования.

Для получения оптимальных результатов дистанционного обучения важны следующие факторы и условия:

- наличие современной компьютерной базы и хорошего доступа к интернету у потенциальных дистанционных обучающихся,

Звездный Олимп

- наличие у дистанционных преподавателей хороших образовательных ресурсов и опыта дистанционного образования,
- хорошей подготовки дистанционных уроков,
- наличие подготовленных локальных координаторов,
- систематическое проведение дистанционных занятий.

Оптимальные результаты дистанционного урока могут быть получены, когда:

- Тщательно разработан высокоинформативный, понятный, хорошо иллюстрированный учебный ресурс и его определенная локальная версия.
- Учащиеся хорошо подготовлены и владеют предложенным материалом.
- Связь учителя с локальным координатором через интернет осуществляется без сбоев и всеми доступными способами.
- Проведению урока не мешают внешние факторы.

Естественно, у данного вида обучения существуют свои плюсы и минусы для обучающихся. И если рассматривать вариант образования с помощью данной технологии, то следует учесть следующее: К плюсам дистанционного образования относят:

- Обучение в индивидуальном темпе - скорость изучения устанавливается самим учащимся в зависимости от его личных обстоятельств и потребностей.
- Свобода и гибкость - учащийся может выбрать любой из многочисленных курсов обучения, а также самостоятельно планировать время, место и продолжительность занятий.
- Доступность - независимость от географического и временного положения обучающегося и образовательного учреждения позволяет не ограничивать себя в образовательных потребностях.
- Мобильность - эффективная реализация обратной связи между преподавателем и обучаемым является одним из основных требований и оснований успешности процесса обучения.
- Технологичность - использование в образовательном процессе новейших достижений информационных и телекоммуникационных технологий.
- Творчество - комфортные условия для творческого самовыражения обучающегося.

Такое личное взаимодействие создает эффект присутствия и уменьшает чувство изоляции у учащихся и преподавателей.

Однако, многие преподаватели отмечают и очевидные минусы:

- Отсутствие очного общения между обучающимися и преподавателем. Получается, что все моменты, связанные с индивидуальным подходом и воспитанием, исключаются. А когда рядом нет человека, который мог бы эмоционально окрасить знания, это существенный, значительный минус.

Звездный Олимп

- Необходимость наличия целого ряда индивидуально-психологических условий. Для дистанционного обучения необходима жесткая самодисциплина, а его результат напрямую зависит от самостоятельности и сознательности обучающегося.

- Необходимость постоянного доступа к источникам информации. Нужна хорошая техническая оснащенность, но не все желающие учиться имеют компьютер и телефон с выходом в Интернет.

- Как правило, обучающиеся ощущают недостаток практических занятий.

- Отсутствует постоянный контроль над обучающимися, который для российского человека является мощным побудительным стимулом.

- Обучающие программы и курсы могут быть недостаточно хорошо разработаны из-за того, что квалифицированных специалистов, способных создавать подобные учебные пособия, на сегодняшний день не так много.

Из всего вышеизложенного можно сделать вывод, что преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, работающий с применением дистанционных форм обучения, должен быть не простым пользователем компьютера, а специалистом, представляющим себе возможности компьютерных технологий хотя бы в границах своего предмета и реально сформулированных задач. Преподаватель должен осознавать необходимость их применения в своей учебно-методической работе, соответственно пересматривать традиционную методику преподавания, составить алгоритм обучающих программ. Получается, необходимо постоянно развивать новые информационные технологии, возвращая в собственной среде специалистов, способных решать адекватные задачи. Никто, кроме нас самих преподавателей- музыкантов, не подскажет, что нам нужно и в какой пропорции, чему учить и какие навыки прививать, как подавать учебный материал, учитывая требования современной жизни.

ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ СОЗДАНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ДЕТСКОГО ТВОРЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА: АНСАМБЛЯ, ОРКЕСТРА

Степанец О.Н.,

*преподаватель по классу балалайки, ансамбля, оркестра
МОУДО «Детская школа искусств №2»
г. Орск, Оренбургская область*

Занятия музыкой играют большую роль как в формировании духовной культуры, нравственных качеств личности, так и в художественно - эстетическом развитии подрастающего поколения. История исполнительства на музыкальных инструментах восходит к древнейшим периодам формирования и развития человеческой культуры как основной

Звездный Олимп

составляющей духовной сферы человека. Искусство - необходимая часть жизни человека. Искусство - это его душа.

«Проблема духовности стоит очень остро в нашем обществе», - повторяем мы постоянно и ищем пути решения этой проблемы в правильном воспитании ЧЕЛОВЕКА уже в самом начале его пути, в детстве. Благодаря современным технологиям ребенок окружен музыкой постоянно, но в большинстве случаев музыкальные пристрастия детей сводятся к популярной эстрадной музыке. Уровень культуры и вкуса школьников недостаточно сформирован и воспитан. Подчас дети не проявляют интереса ко многим музыкальным жанрам и направлениям (классическое, народное, камерное, хоровое, джазовое) по причине элементарного незнания и непонимания такой музыки. Очень важно увлечь ребенка музыкой, развить его художественное мировосприятие независимо от того станет он профессиональным музыкантом или будет просто любителем музыки. Задача преподавателей музыки разбудить в наших детях интерес к самим себе, своим возможностям, способностям. Объяснить им, что самое интересное скрыто в них самих, сделать творческую деятельность потребностью, а искусство - естественной, необходимой частью жизни.

Музыкальные школы и Детские школы искусств, являющиеся начальным звеном профессионального музыкального образования, должны предоставлять учащимся полную палитру музыкальных умений и навыков. Одной из возможностей, позволяющих помочь в обучении юного музыканта, помогающих заглянуть в его внутренний мир, раскрыть его творческие способности, воспитать культуру исполнения, чувство ответственности, трудолюбие, артистизм, любовь к музыке являются занятия в ансамбле.

Ансамбль - вид коллективного музицирования, которым занимались во все времена, при каждом удобном случае и на любом уровне владения инструментом. В этом жанре писали почти все выдающиеся композиторы, как для домашнего музицирования, так и для интенсивного обучения и концертных выступлений.

Народное музыкальное инструментальное исполнительство занимает одно из ведущих мест в системе музыкально-эстетического развития. Основой народного инструментального исполнительства является коллективность.

«Что касается вопроса привлечения масс в самых широких размерах к активному участию в искусстве, то ясно, что из всех других видов (искусства), наиболее подходящих для этой цели, является именно коллективное занятие музыкой на ... народных инструментах»- говорил русский композитор балалаечник, первый создатель и руководитель Великорусского оркестра В.В. Андреев.

Чтобы приобщить детей и подростков к ансамблевому музицированию для развития их духовно-нравственных основ, творческих способностей,

Звездный Олимп

эмоционального мироощущения, руководителю ансамбля необходимо решить следующие задачи:

1. Развивать и совершенствовать природные способности каждого учащегося.
2. Закреплять и совершенствовать профессиональные знания и практические умения на инструменте.
3. Научить слушать музыку, исполняемую ансамблем в целом и отдельные голоса (партии) произведения.
4. Совершенствовать навыки чтения нот с листа.
5. Использовать возможность дополнительной самореализации учащихся, особенно тех, кто по ряду причин мало проявляет себя в сольных выступлениях.

Выполнение вышеназванных задач зависит от ряда субъективных факторов:

- состав контингента класса (количество, возраст, уровень подготовки);
- наличие технической базы (инструменты, пульта, литература)
- творческая фантазия педагога, его умение удачно подобрать репертуар, сделать грамотное переложение или аранжировку произведения для того или иного состава;
- примерная ровность исполнительских навыков учащихся;
- удобство расписания занятий.

Положительное решение вышеназванных проблем способствует эффективности занятий в ансамбле, формированию устойчивости интереса к музицированию.

Ансамбль «учитель-ученик» и его особенности

К формированию навыков ансамблевой игры можно и нужно приступать на раннем этапе обучения. Игра в ансамбле способствует развитию слуха, расширению музыкального кругозора. Данный вид музицирования, рождая дух соревнования, благоприятствует динамичному развитию творческих способностей и технических навыков обучающихся. Немаловажным оказывается и то, что более сильный партнер способен оказывать художественное воздействие на менее подвинутого, стимулируя его обще-музыкальный и технический прогресс.

На первых порах ансамблевое обучение лучше всего протекает в форме дуэта «учитель-ученик» (в классе балалайки- игра ученика с концертмейстером). Ощущая поддержку педагога, юный исполнитель охотно включается в процесс совместного творчества, шаг за шагом приходит к осознанию своей равноправной роли в ансамбле и полноценному восприятию художественно-образной составляющей музыкального произведения. Учитель в данной ситуации выступает и чутким партнером, и внимательным наставником, стремящимся выработать у своего подопечного навыки ансамблевой игры. Ансамблевое музицирование отчасти помогает

Звездный Олимп

решить проблему боязни сцены. Многие дети, даже при очень хорошей подготовке в классе, на сцене теряются. Их исполнение звучит невыразительно, а иногда просто неудачно.

Выход на сцену в составе ансамбля позволяет почувствовать поддержку педагога и снимает чрезмерную нервозность перед выступлением. Особенно это хорошо отрабатывается на начальном этапе, когда нескольким учащимся предлагаются партии в унисон или с небольшими различиями, а также партии с одинаковым ритмическим рисунком.

Дуэтное музицирование, как правило, способствует успешному преодолению различных психологических напряжений-зажимов, возникающих у ребенка в ходе сольного исполнения. Кроме того, ансамблевая игра помогает ученику закреплять умения и навыки, приобретенные на уроках в специальном классе, хорошо развивает чувство ритма, гармонический слух, содействует комплексному освоению многоэлементной структуры музыкального произведения и богатейшего арсенала средств музыкальной выразительности. Охват разнообразного репертуара благоприятствует пополнению запаса художественных впечатлений юного музыканта, обогащает его творческое мышление и музыкальный вкус.

Таким образом, ансамблевое музицирование с педагогом позволяет ребенку уже на раннем этапе обучения почувствовать себя артистом. Выступления надолго запечатлеваются в памяти, являясь стимулом к дальнейшим занятиям на инструменте, способствуют формированию авторитета наставника, вызывающего уважение и доверие родителей.

Широкое распространение и популярность получили в профессиональном искусстве в музыкальных учебных заведениях дуэты, трио, квартеты русских народных инструментов. Ансамбли всегда пользуются неизменным успехом у слушателей благодаря их широким художественно-выразительным и техническим возможностям. Наша задача - воспользовавшись этой популярностью для привлечения большего числа учеников, воспитать в них хороший музыкальный вкус методом коллективного исполнительства в ансамбле.

Существуют однородные и смешанные составы ансамблей. Например, дуэт балалаек, дуэт домр, дуэт баянистов и т.д. Или, смешанные составы: балалайка и баян, балалайка и аккордеон, трио: домра, балалайка, фортепиано; баян, скрипка, фортепиано; Квартет: контрабас, домра, баян, балалайка и т.д.

Оркестр

Занятие в ансамбле - это подготовка ученика к игре в оркестре. Опытный руководитель оркестра всегда ощущает разницу в общении с оркестрантами, имеющими опыт ансамблевой игры или не имеющими такового. Как правило, первые из них обладают определенной темповой и ритмической гибкостью,

Звездный Олимп

хорошо чувствуют свою роль в группе, быстро воспринимают пожелания дирижера.

Интонация русской песни, напетой баяном, домрой, балалайкой, проникновенно звучащие в русском ансамбле, - не могут не задеть сокровенных сторон человеческой души. В них заложена большая сила, которая помогает в деле воспитания, творческого развития, восприятия прекрасного юных музыкантов.

Организация деятельности ансамбля, оркестра – дело творческое. Успешность творческого и воспитательного процессов зависит от подготовки и знаний руководителя как организатора, педагога, а также от умения общие положения методики преломлять в своей творческой индивидуальной работе.

На репетиции необходимо создать радостную, приятную атмосферу, обеспечивающую учащимся психологический комфорт, уверенность в своих силах и возможностях. Ученики обладают разными музыкальными способностями и физическими данными. Первое, с чего начинается работа ансамбля, - это подбор участников коллектива, равных по своей музыкальной подготовке и владению инструментом. Учитывая музыкальные и технические возможности учащихся, они распределяются по партиям и занимают свое место в ансамбле. Каждый участник ансамбля должен быть расположен таким образом, чтобы иметь возможность слышать и видеть участников ансамбля (обычно это полукруг). Размещение «ансамблистов» должно быть стабильным, не изменяться в зависимости от помещения, в котором приходится репетировать и выступать.

Одной из задач педагога при проведении репетиции является достижение максимальных результатов при минимальных затратах энергии и времени учащихся. Поэтому очень важен темп репетиции, на репетиции всегда должна звучать музыка, прерываясь лишь для ясных и четко сформулированных замечаний педагога определенным исполнителям.

Основной принцип репетиции – работа над музыкальным произведением. Логическим завершением работы над произведением – является концертное выступление, успех которого в значительной мере будет зависеть от воздействия руководителя на коллектив.

Концерту предшествует генеральная репетиция. На которой рекомендуется сыграть все пьесы без остановки с целью проверки их качества. А также психологической подготовки всех участников коллектива к выступлению.

Концерт – это подведение итогов, праздник, пришедший на смену кропотливой репетиционной работе. Концертное выступление активизирует сплочение коллектива, повышает уровень музыкально – эмоционального состояния, обостряет чувство взаимозависимости, внимание, приносит ощущение радости от общения с музыкой, со слушателями, от самого

Звездный Олимп

процесса игры. Успех концерта зависит прежде всего от степени подготовки коллектива. В то же самое время концертное выступление позволит выявить недоработки не только художественного, но и организационно – воспитательного порядка. Каждый концерт для ребёнка – праздник и ответственное испытание на организованность, выдержку. Собранность и силу воли. Очень важно перед концертом создать хорошее настроение, успокоить ребят. Настроить на общение с музыкой. Дети любят концерты – любят делать людям добро, создавая для них праздник в будний день. С удовольствием принимая от них аплодисменты в знак благодарности и уважения к нашему труду, к выступлению. Успех – приятный и важный стимул для творчества, он развивает способность относиться к своей работе, к своему искусству объективно и самокритично. Впечатление от встреч со зрителями дают участникам коллектива возможность сравнивать, сопоставлять, думать, главное – вызывают желание стать лучше, оправдать ожидания слушателей и руководителя.

Цель преподавателя – накопление учениками музыкального опыта. Опыт – это кирпичики творчества. Из этих кирпичиков можно создавать множество различных комбинаций. Главное сделать так, чтобы ребёнку хотелось создавать эти комбинации!

Выбор репертуара

Важным фактором в развитии ансамблевого исполнительства является репертуар. Вопрос о том, что играть и включать в репертуар, является главным и определяющим в деятельности любого коллектива. От умелого подбора произведений зависит рост мастерства коллектива, перспективы его развития, все, что связано с исполнительскими задачами, то есть с тем, как играть. Формирование мировоззрения исполнителей, расширение их жизненного опыта происходят через осмысление репертуара, поэтому высокая художественность и духовность того или иного произведения, предназначенного для коллективного исполнения, есть первый и основополагающий принцип в выборе репертуара. Особенно осторожно надо подходить к выбору репертуара в детском оркестре (ансамбле) русских народных инструментов. Это народная песенно-танцевальная музыка, переложения классической музыки, оригинальные сочинения. Вместе с тем возрос интерес к эстраднему и фольклорному направлениям, расширилась практика аккомпанементов.

Выбирая репертуар для детского ансамбля, педагог должен руководствоваться принципом постепенности и последовательности обучения, соблюдая дидактические принципы доступности. Не допустимо включение в репертуар произведений, превышающих музыкально-исполнительские (художественные и технические) возможности учащихся и не соответствующие их возрастным особенностям. Работа участников ансамбля над такими произведениями становится препятствием для их

Звездный Олимп

музыкально развития и не дает положительных результатов. При выборе репертуара руководителю приходится не только опираться на учебные программы, свой вкус и желания, но учитывать целый комплекс условий и факторов: репертуар должен соответствовать исполнительскому уровню «ансамблиста», быть интересным для участников и слушателей, достаточно разнообразным, чтобы с ним можно было принимать участия в различных концертах.

Руководитель должен постоянно поддерживать интерес к исполняемым произведениям, ставя перед участниками детского коллектива все новые художественно-исполнительские и познавательные задачи. Не менее важное значение при подборе репертуара имеет постепенность его усложнения в соответствии с музыкальным и техническим развитием учащихся. Неумелый, бессистемный подбор музыкальных произведений отрицательно сказывается на музыкальном развитии детей, расхолаживает их, притупляет интерес к занятиям. Путь от простого к сложному – главный принцип приобщения учащихся к музыкальному искусству. Сложность разучиваемых произведений наращивается постепенно, последовательно и непрерывно, что, в конечном итоге, приводит к заметному росту исполнительского уровня коллектива.

Таким образом, проблема репертуара всегда была основополагающей в художественном творчестве. С репертуаром связана не только художественная направленность искусства, но и сам стиль исполнения. Репертуар как совокупность произведений, исполняемых тем или иным музыкальным коллективом, составляет основу всей его деятельности, способствует развитию творческой активности участников, находится в непрерывной связи с различными формами и этапами работы, будь то репетиция или концерт, начало или вершина творческого пути коллектива. Репертуар влияет на весь учебно-воспитательный процесс, на его базе накапливаются музыкально-теоретические знания, нарабатываются навыки коллективной игры, складывается художественно-исполнительское направление ансамбля (оркестра).

Формирование важнейших элементов ансамблевой культуры

Любая из форм ансамблевого музицирования определяется принципом единства участников в процессе выявления и претворения художественно-образной составляющей репертуара:

- общего эмоционального строя;
- стилистики;
- темпа, метра, ритмической пульсации (синхронности звучания)
- динамического баланса, нюансировки, агогики;
- приоритетных функций различных фактурных элементов;
- артикуляционно-штриховой культуры звукоизвлечения, фразировки.

Звездный Олимп

Идентичность совместного «бытия во времени» обуславливается подобным же восприятием общего характера музыкального произведения. Оптимальный темп звукового воплощения той или иной пьесы должен фиксироваться с учетом содержательной специфики и смысловой ёмкости художественного материала. Определив указанный темп, каждый из партнеров целенаправленно «вживается» в композиторский замысел и гибко реализует временные «колебания». Единая трактовка темпа – важнейшее условие метроритмической синхронности ансамбля.

Динамика и агогика тесным образом связаны с артикуляцией и фразировкой, наполняют музыкальную речь гибкими мельчайшими изменениями временного и интонационного плана. Общая линия развития динамики непосредственно зависит от логической последовательности основных элементов музыкальной речи. Любое художественно оправданное агогическое изменение должно находить поддержку у аккомпанирующих музыкантов.

Преподаватель по классу ансамбля должен грамотно распределить партии каждому участнику. В каждом произведении следует выявить приоритетность исполняемых функций. Мелодию следует играть выразительно, с синхронным дыханием (меховедением), максимально плавно и сохраняя образно – эмоциональное единство соответствующего построения или раздела. Следует помнить, что сопровождение разделяется на подголосочное, педальное и аккордовое. Подголосок произрастает из ведущего голоса, дополняя и оттеняя его. Педаль служит фоном для выразительного и рельефного звучания мелодии. Аккордовое сопровождение, направляемое басом, выступает в качестве гармонического и ритмического фундамента.

В ансамбле любой партии должна быть поручена та или иная функция, определяемая замыслом композитора (инструментовщика). Поэтому каждый из участников должен научиться владеть основными компонентами художественно-выразительного ансамблевого исполнения. Перечислим эти компоненты:

1) Умение в нужный момент проявить инициативу, выступить солистом, не теряя связи с сопровождением, чутко воспринимая его гармонические, фактурные, ритмические особенности, поддерживая оптимальные соотношения громкостно-динамических градаций между мелодией и аккомпанементом.

2) Владение навыками естественной передачи мелодии другому инструменту. Исполнители должны стремиться к максимальной плавности, незаметности «перемещений» мелодического голоса от одного исполнителя к другому, мысленно интонируя его от начала до конца и сохраняя образно-эмоциональное единство соответствующего построения или раздела.

Звездный Олимп

3) Освоение навыков плавного перехода от соло к аккомпанементу и наоборот. Существенные проблемы в таких ситуациях обычно возникают из-за чрезмерно поспешного, суетливого завершения мелодического фрагмента или преувеличенной «масштабности» сопровождения (сбои в ритмической пульсации, однотипность нюансировки и т.д.)

4) Умение исполнять аккомпанемент в полном соответствии с характером мелодии.

Достижению синхронности действий в ансамблевом исполнительстве способствует визуальный контакт между всеми участниками – регулярное общение посредством жестов, мимики, взглядов, позволяющее определять начало и окончание построений, в зависимости от характера исполняемой музыки акцентировать «диалогические» элементы взаимодействия партнеров на сцене.

Заключительный этап работы – подготовка к сценическому выступлению – связан с необходимостью постоянного слухового контроля в условиях определенного концертного зала.

Работа над концертным репертуаром

Работа над музыкальным произведением включает в себя:

- Грамотное чтение нотного текста по партиям и партитуре;
- Разбор тонального плана, ладовой структуры, гармонической канвы произведения; Членение на мотивы, периоды, предложения, фразы;
- Определение формы;
- Фрагментация, вытекающая из музыкального содержания;
- Различные виды динамики;
- Многообразие агогических возможностей исполнения произведений: игра в строго размеренном темпе, сопоставление двух темпов, замедление в конце произведения, замедление и ускорение в середине произведения, различные виды фермат и др. Ритмическая устойчивость в более быстрых темпах и медленных темпах с более сложным ритмическим рисунком;
- Привитие навыков ансамблевого строя в произведениях различного склада изложения и с различными средствами музыкального языка (одинаковые ощущения характера и темпа произведения, соответствие приемов звукоизвлечения, умения передавать партнеру мелодию, сопровождение, пассаж, не разрывая при этом музыкальной ткани).
- Воспитание навыков понимания дирижерского жеста: в двух-, трех, и четырехдольном размерах; жест на вступление и снятие звука; одновременное начало и окончание игры; вступление и снятие звучания отдельных инструментов; затактовое вступление. Согласованная игра по партиям.

Вся работа ансамбля над произведением направлена на то, чтобы оно звучало в концертном исполнении. Удачное, яркое, эмоционально наполненное и в то же время глубоко продуманное исполнение,

Звездный Олимп

завершающее работу над произведением, всегда будет иметь для обучающихся важное значение, а иногда может оказаться и крупным достижением, своего рода творческой вехой на определённой ступени его обучения.

Цель заключительного этапа работы ансамбля над произведением состоит в достижении уровня «эстетической завершенности» интерпретации. На этапе подготовки пьесы к сценическому воплощению ставятся следующие задачи:

- совершенствовать способности ученика к синтезированию;
- играть пьесу совершенно уверенно, убежденно, убедительно;
- играть пьесу в любой обстановке, на любом инструменте, перед любыми слушателями.

Достигнуть этого возможно с помощью следующих методов:

- исполнение произведения целиком, приобретающий характер сценического выступления;
- занятие в представлении;
- «раздвинутые проигрывания».

Игра целиком перед воображаемыми зрителями укрепляет не только горизонтальный слух исполнителя (перспективное мышление) и умение создавать предваряющее слуховое представление (навык антиципации). Исполнение произведения от начала до конца укрепляет слуховое внимание «ансамблистов» и в первую очередь такое его качество, как сосредоточенность. Способность концентрироваться на исполняемом позволяет инструменталисту с помощью активного слухового контроля объективно оценивать реальное звучание и корректировать исполнение в желаемом направлении.

Исполнения произведения от начала до конца не должны превращаться в самоцель и следовать одно за другим несколько раз подряд. Их необходимо чередовать с кропотливой работой над деталями. Обретение технической независимости, достижение уровня автоматизации игровых действий не должно превращаться «в чисто внешнюю моторную работу». Результатом технической тренировки в обход слуховой сферы неизбежно становится притупление слуховой инициативы учащегося, что приводит к «омертвлению исполнения».

Во избежание «слуховой инерции» и иссякания «энергии вслушивания», возникающих у учащихся в итоге выучивания произведения, педагогу необходимо строить «техническое воспитание» на основе постоянного обращения к слуховой сфере учащихся.

На заключительном этапе большое значение имеет метод «раздвинутых проигрываний», как всей пьесы в целом, так и отдельных эпизодов частей. Это значит, что проигрывания следуют одно за другим не сразу, а через некоторый промежуток времени, достаточный для того, чтобы

Звездный Олимп

непосредственные следы от игровых ощущений успевали сгладиться и, таким образом, следующее проигрывание происходило бы опять как бы «заново», то есть носило характер «первого», а не «второго» проигрывания. В промежутках можно проигрывать другие эпизоды пьесы или же производить текущую работу над другими пьесами.

Повторные произведения.

Любой учебный детский коллектив музыкальной школы является исполнительским коллективом, объединенным и организованным творческими целями, и задачами, и итогом проделанной работы, являются выступления на классном, учебном, школьном концерте. Очень важно, при этом накапливать концертный материал, наиболее интересные номера, особенно понравившиеся и участникам ансамбля, и слушателям повторять, совершенствуя при этом и музыкально-техническое исполнение, и уверенность в своих силах.

Планирование и организация работы в детском музыкальном коллективе

Реальные возможности в детском музыкальном коллективе (ограниченность учебного времени, добровольность обучения, определенная текучесть состава коллектива и т.д.) не позволяют дать участникам исчерпывающие музыкально-теоретические знания, широко и разносторонне ознакомить их со всем многообразием творчества большинства композиторов. Да и в этом нет необходимости: общее музыкальное образование не предусматривает профессионального обучения. Оно направлено, прежде всего, на то, чтобы обучить детей грамотно, выразительно играть на музыкальном инструменте, дать им основные знания о музыкальном искусстве, ознакомить в пределах возможного с творчеством виднейших отечественных и зарубежных композиторов. Для учащихся необходим такой объем знаний, который давал бы им возможность в доступном для них пределах разносторонне познать музыку, развивать свои творческие способности, повышать общую музыкальную культуру, заниматься в дальнейшем самообразованием.

Воспитательная работа

Главная цель воспитательной работы – создать сплоченный музыкальный коллектив. Ансамбль, оркестр – это не только группа музыкантов, играющих вместе, а такая форма коллективного исполнительства, где каждый, сохранив индивидуальность, вместе с тем подчиняется общим задачам в воплощении авторского замысла. Не легко ощущать себя частью целого. Ансамбль не подавляет индивидуальность музыканта. Напротив, при известных обстоятельствах каждая индивидуальность получает новый импульс для своего развития и совершенствования. Чем богаче и ярче творческие индивидуальности участников коллектива, тем богаче и ярче коллектив. Задача состоит в том,

Звездный Олимп

чтобы на базе индивидуальных возможностей каждого укрепилось единство всего коллектива. Нужно стремиться суммировать эти личностные проявления, образовав на их основе нечто общее – творческую индивидуальность оркестра, коллективную индивидуальность с единым творческим подчерком. С единым видением и восприятием музыки. Именно поэтому в работе с детским оркестром нужны и индивидуальные, и групповые занятия.

Оркестровые занятия обязывают учеников согласовывать свои действия с действиями других оркестрантов, и не только в творческом аспекте, но и по таким вопросам, как подчинение законам коллектива и строгим правилам дисциплины. С данной точки зрения игра в оркестре несёт в себе не малый воспитательный заряд.

В нашем оркестре поощряется инициатива, самокритика и справедливая критика своих товарищей в их присутствии и в тактичной форме. Всем предоставляется возможность проявить свои организаторские способности на благо общего дела.

В заключении хочу повторить, что на практике, работая с детьми, сложно, а иногда и невозможно сказать где обучение, где творчество, где воспитание. Главное, что ученики замечательные, активные, креативные, творческие! Хотелось бы пожелать им и в жизни стать нужными людьми! Лишь некоторые из них станут профессиональными музыкантами, однако хочется, чтобы все они непременно стали профессиональными любителями музыки, состоявшимися личностями, любящими и умеющими творить вокруг себя прекрасное.

Ну, а всем коллегам – побольше ярких, талантливых учеников и творческих коллективов!

ОСОБЕННОСТИ АКТИВИЗАЦИИ ПОЗНАВАТЕЛЬНОГО ИНТЕРЕСА УЧАЩИХСЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА АККОРДЕОНЕ И БАЯНЕ

*Маслова В. Н.,
преподаватель МБУДО «Детская музыкальная школа № 5
им. В.П. Дубровского» г. Смоленска*

I. Теоретическое обоснование понятия «познавательный интерес».

Познавательный интерес — это одно из социально значимых качеств личности, которое формируется у школьников в процессе учебной деятельности. Познавательный интерес — это направленность личности на окружающий мир, которая характеризуется такими свойствами, как активность и избирательность, желание познать предметы и явления окружающего мира и происходит на положительном эмоциональном фоне.

Звездный Олимп

Процесс формирования и развития познавательного интереса осуществляется, прежде всего, в учебной деятельности. Познавательный интерес выражается в стремлении узнать новое, неизвестное. Интерес является той базой, на которой строится процесс обучения. На начальном этапе обучения ученик еще не ориентирован на завершение образования, наоборот, его целью является дальнейшее обучение, поэтому в процессе образовательной деятельности младших школьников педагогам важно не только сформировать интерес, но и сохранить его на всех этапах школьного обучения. Познавательный интерес самопроизвольно не возникает из потребностей, а специально формируется и развивается преподавателем с первых уроков. Сформированность у младшего школьника познавательного интереса ведет к возникновению внутренней цели деятельности самого ученика, превращая его в активный субъект учебной деятельности. Вопрос о том, каким образом возможно обеспечить наибольшее его развитие, до сих пор остается открытым. Данную проблему невозможно решить без теоретического обоснования понятия «познавательный интерес». С позиций научно-педагогической значимости познавательный интерес — это важный фактор совершенствования процесса обучения и одновременно показатель его результативности и эффективности, так как он стимулирует самостоятельность, познавательную активность, творческий подход к изучению материала, побуждает к самообразованию. Психологи сходятся во мнении, что ядром личности как субъекта сознательной деятельности является мотивационная сфера человека и, прежде всего, его интересы и потребности. При исследовании понятия «познавательный интерес» для начала необходимо обратиться к анализу базового понятия — «интерес». С психологической точки зрения под интересом понимается избирательное отношение личности к объекту, определяемое его жизненным значением и эмоциональной привлекательностью. Интересы порождаются потребностями. Потребность выражает необходимость, а интерес — приятие, предрасположенность к какой-либо деятельности. Утвердившийся интерес может стать потребностью. Интересы индивида определяются особенностями объекта, на который они направлены, и психических свойств самого индивида (его воспитанности, культуры, характера, способностей). Интерес представляет собой интеллектуальную эмоцию и соответствующее усилие, которое связано с преодолением интеллектуальных трудностей. Интерес свойственен человеку на этапе освоения им действительности в форме знаний. Под влиянием познавательного интереса знания становятся более глубокими. Познавательный интерес приводит к активизации различных психических процессов: внимания, восприятия, памяти, воображения. Это в свою очередь определяет способы приобретения, хранения и применения знаний. В своих работах Л. И. Божович отмечает, что развитие познавательного интереса у детей происходит неодинаково. У

Звездный Олимп

одних он выражен очень ярко и носит «теоретическое» направление, у других детей он больше связан с практической активностью, что говорит о различном уровне познавательного отношения ребенка к действительности.

Главная проблема, которая возникает, состоит в том, что мотив, с которым ребенок приходит в школу, не связан с содержанием той деятельности, которую он должен выполнять. У младшего школьника сохраняется сильная потребность в движениях. Он не может долго сидеть неподвижно. Для него также особо характерна потребность во внешних впечатлениях. Именно она, как показывают исследования, впоследствии преобразуется в собственно познавательный интерес. Школьника в первую очередь привлекает внешняя сторона предметов, событий, явлений. Потребность во внешних впечатлениях — основная движущая сила развития психики младшего школьника. В начале обучения она удовлетворяется в первую очередь учителем. Он вводит ребенка в новую сферу деятельности и помогает ему понять новые впечатления, разобраться в них. Внешняя деятельность всех учеников похожа, внутренне она очень разная. Это различие определяется, прежде всего, мотивами и интересами, обуславливающими деятельность, которые определяют для ребенка смысл выполняемой им деятельности. Многие исследователи отмечают, что познавательный интерес, связанный с желанием овладеть необходимыми знаниями у младших школьников появляется под влиянием учителя, что способствует нарастанию потребности в новых знаниях.

II. Практические приёмы активизации познавательного интереса в процессе обучения игры на аккордеоне, баяне.

Аккордеон и баян — одни из самых сложных для освоения игры музыкальных инструментов, что в том числе связано и с непосредственной конструктивной тяжестью данных инструментов. Одна из задач педагога аккордеониста, баяниста - воспитать в учениках любовь к работе за инструментом, интерес к самому процессу игры. В настоящее время в музыкальном образовании активно ведется поиск новых путей и способов формирования знаний, умений и навыков, внедряются эффективные методы и технологии, реализуются новые идеи, насыщенные творческими элементами. Поэтому очень важно определить перспективу развития ученика, найти соответствующие подходы, формы и способы воздействия на его эмоциональную сферу.

Как практически осуществлять воспитание любви к работе за инструментом и формированию трудовых навыков?

Все педагогические средства могут стать реально действующими стимулами при условии, если ученик будет достигать успеха в познавательной деятельности. Таким образом, следует найти и закрепить те педагогические средства, которые действуют как положительные стимулы учения.

Звездный Олимп

В первую очередь необходимо развитие коммуникативной стороны учебного процесса: дать ребёнку понять, что он здесь свой и преподаватель для него – старший друг. Здесь педагог должен быть, в первую очередь, психологом и найти подход к ребёнку. Каждый ребёнок индивидуален. И поскольку главной из первоначальных задач является "зажечь", "заразить" ребенка желанием овладеть языком музыки, не отрывая его от естественной для его возраста "игровой фазы", необходимо строить урок в форме увлекательной игры. Огромное значение имеет первый урок. Это самый подходящий момент для установления доверительного отношения, душевной близости. Приведу пример игрового момента при знакомстве с инструментом на первом уроке:

Учитель: Ты, наверное, думаешь, как ты будешь держать такой большой инструмент. А хочешь сюрприз? Закрой глаза и открой только после того, как я скажу волшебные слова «Раз, два, три - смотри».

(Учитель заранее накрыла самый маленький инструмент платком, теперь открывает его. И перед глазами ученика предстает инструмент аккордеон маленького размера 1/2 название «Тула»)

Ученик открывает глаза, в удивлении...

Ученик: Такой маленький, а я боялся, что мне придется играть на большом и тяжелом инструменте....

В своей педагогической практике я использую следующие методы и современные технологии:

Информационно-компьютерные технологии – применяю при разучивании нот, длительностей (авторские презентации по сольфеджио), при изучении новых произведений (знакомство с жанрами музыкальных произведений, биографией композитора). ИКТ позволяет найти необходимый материал для успешной работы над раскрытием образа произведения. На уроках по специальности в классе баяна и аккордеона, можно устроить показ видеоматериалов (П. Дранга, дуэт «Баян – mix» , шоу – дуэт « Баян-позитив», дуэт аккордеонистов «Идиллия», три аккордеонистов «Невесты» и т.д.). В современной педагогической практике появился репертуар (Р. Бажилин «Учимся играть на аккордеоне» Часть 2; А. Новоселов «Играем с удовольствием»), позволяющий обучать игре на инструменте с применением фонограммы. Играя под такой аккомпанемент, юный музыкант уже на начальном этапе сможет ощутить себя маленьким артистом, и это будет стимулировать его занятия на инструменте. Данный метод значительно расширяет музыкальный кругозор учеников, развивает умение слушать и слышать записанный аккомпанемент. Такой исполнительский вид увлекает ученика в активную форму музицирования. Ведь исполняя самые простые мелодии, ребенок приобщается к творческому процессу. Также на своих уроках я записываю исполнение разучиваемых учеником упражнений и пьес в разных темпах на видео, которое отправляю родителям

Звездный Олимп

посредством программ WhatsApp или Viber, электронной почтой. Такой вид работы позволяет развивать самостоятельность, так как есть возможность разучивать произведение и дома, а не только в классе с педагогом, при этом активизируя слух, внимание, ритмическую деятельность, а также аналитическую при сравнении учеником собственной игры в унисон с игрой педагога. В том числе я могу записывать ансамблевые партии для возможности организации подготовки к данному предмету в домашних условиях.

Проблемно - развивающая технология - направлена на раскрытие музыкальных способностей учащихся (слух, память, ритм), на ощущении свободы игрового аппарата и рациональности игровых движений (упражнения на свободу и гибкость), а также на развитие образного восприятия (рисунки услышанных и изучаемых пьес).

Обучение игре на инструменте следует начинать с исполнения песенок - попевок. На одном звуке: «Андрей- воробей», «Сорока», на двух звуках: «Та-та -- два кота», «Баю-бай» и др. Изучая бас – аккорд, ученик исполняет вальс, марш, песню и т.д. При изучении рядов правой клавиатуры вместо хроматической гаммы на баяне или игры пяти клавиш подряд на аккордеоне разучиваем сказку о том, как медведь идет за медом к пчелам и возвращается обратно (тяжелые шаги, нон – легато, на регистре «Фагот» («Basson»)), заяка прыгает (стаккато), змея ползет, лебедь плывет (легато). Далее ученик учится точно и быстро находить на инструменте последующий звук от предыдущего. Выработка этого навыка сложна тем, что выполняется, не глядя на клавиатуру. Такой навык способствует развитию слуха, закрепляет и развивает «двигательную память» руки, а это особенно важно при чтении нот с листа и разборе произведений. От баса «до» находим по слуху звук «до» на правой клавиатуре. Задача – научиться быстро и без ошибок попадать на нужные звуки. Дети с воодушевлением исполняют те упражнения, которые так или иначе связаны с их интересами, представлениями, будят их воображение.

Игровые технологии – применяю в разучивании нот, для развития ритма и выработки речевых умений (выучивание стихов, свобода и чёткость дикции), для развития внимания и познавательного интереса к предмету (письменные задания). В сборнике И.Корольковой «Крохе музыканту. Нотная азбука для самых маленьких» наглядно и доступно преподносится знакомство с каждой нотой, длительностями, размером и знаками. Примером стихотворения, адаптированного для усвоения знаний для игры на баяне, аккордеоне является стихотворение для запоминания последовательности нот в левой клавиатуре:

*ФА-ДО-СОЛЬ-РЕ-ЛЯ-МИ-СИ нотки вверх по кнопочкам неси,
СИ-МИ-ЛЯ-РЕ-СОЛЬ-ДО-ФА – эти нотки помню я всегда.*

Звездный Олимп

Технологии эффективных уроков – уроки, построенные на взаимосвязи предмета специальность с сольфеджио (прочтение нот, ритмическая основа, анализ построения изучаемых песенок и пьес (фразы, предложения, повторения)), слушанием музыки (жанровость: песня, танец, марш; характер, темп, динамический план, образ), хоровым пением (по дыханию определение движения и смены меха). Решение кроссвордов, ребусов, ритмических примеров, что способствует положительному отношению к изучаемому материалу, развивает любознательность, находчивость, творческую активность, применение смежных видов искусства, что повышает эмоциональность уроков, делает их содержательнее, разнообразнее, занимательнее, использование исторических сведений, сообщения о происхождении терминов, понятий.

Технология уровневой дифференциации обучения – применяю для детей с разными по уровню способностями и для детей разной возрастной категории (подбор соответствующего репертуара, планирование индивидуального поэтапного развития).

Технология контроля полученных знаний, умений и навыков – считается, что развитию устойчивых познавательных интересов способствуют такие формы обучения как конференции, школьные олимпиады, конкурсы. Учебная деятельность эффективнее осуществляется в условиях игры, наличия элементов соревновательности. В нашей школе для осознания значимости и повышения интереса учеников к инструктивному материалу (упражнения, гаммы, арпеджио, этюды) проводится внутри школьный конкурс «Юные виртуозы». В связи с тем, что для всех детей зачеты, экзамены, академические концерты сопряжены со стрессом, особенно на начальном этапе обучения, чувствуется острая необходимость делать экзамены для первоклассников в игровой форме, а точнее в виде академических концертов – сказок. Таким образом, дети потихоньку начинают преодолевать страх перед сценой, публикой, большим количеством людей. Дети достаточно легко и безболезненно входят в сравнительно жёсткий ритм сдачи академических концертов и технических зачётов, чувствуют поддержку родителей, гостей. Создаётся атмосфера не «взрослого» академического концерта – обязательного экзамена, а атмосфера праздника.

Технология взаимодействия с родителями – деятельность преподавателя неразрывно связана со взаимодействием с его родителями. Поступление ребенка в музыкальную школу – это принципиально новый этап его жизни. Наиболее трудным для него является период адаптации к школе. Родителям надо быть готовыми к тому, что период адаптации может затянуться на несколько месяцев. Ребенку нужна помощь и, в первую очередь, он нуждается в поддержке самых близких ему людей – родителей. Главная забота родителей в период адаптации первоклассника к школе –

Звездный Олимп

поддержание и развитие стремления учиться, узнавать новое. Участие родителей и интерес положительно скажутся на развитии познавательных способностей ребёнка. И эти способности они также смогут ненавязчиво направлять и укреплять в дальнейшем. Ни в коем случае нельзя сравнивать ребёнка с одноклассниками в музыкальной школе. Нужно уважать индивидуальность ребёнка, любить и принимать его таким, какой он есть. Сравнивать его собственные успехи.

Путь юного музыканта гибок и извилист, а иногда и сложен. Педагог проходит его вместе с учеником, наблюдая, изучая, незаметно направляя его, а иногда энергично вмешиваясь. Необходимо с готовностью принимать удачные находки ученика, доводить до сознания его права, как участника совместной работы над музыкой, чем обеспечивается действительная, а не фиктивная активность учащегося. Этот путь использует активную форму обучения, где ученик ищет и открывает даже давно известные истины. «Путь открытый» способствует воспитанию самостоятельности ученика, выявлению и развитию лучших сторон его личности, его творческого потенциала.

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ЭКСПЕДИЦИИ И ИХ ПРИМЕНЕНИЕ В РАБОТЕ С ДЕТЬМИ НА УРОКАХ ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ

Калашник М. А.,
*Преподаватель народного отделения
МБОУ ДО «Хлевенской ШИ»
Липецкой области*

Важнейшей составной частью воспитательного процесса в современном российском образовании является формирование патриотизма и культуры межнациональных отношений, которые имеют огромное значение в социально - гражданском и духовном развитии личности. Только на основе возвышающих чувств патриотизма и национальных святынь укрепляется любовь к Родине, появляется чувство ответственности за ее могущество, честь и независимость, сохранение материальных и духовных ценностей общества, развивается достоинство личности.

Традиционная русская культура, фольклор многими учеными и деятелями культуры трактуется как одна из форм проявления национального самосознания и, что особенно важно, как средство и механизм его стимулирования, как способ возвращения утраченных духовных ценностей, нравственно-эстетических норм поведения, межчеловеческих и межпоколенных отношений, уклада семейной и бытовой жизни.

Звездный Олимп

Фольклору отводится все более заметное место в выполнении задач нравственного и эстетического воспитания, развитии творческих способностей, подрастающего поколения.

Среди вопросов, связанных с музыкальным воспитанием, мне хочется выделить в своей работе вопрос о приобщении детей к народной музыке и музыке своего края. Данная проблема очень важна, т.к. дети мало знают народной музыки, умирают старики - носители фольклора, обрывается нить, связывающая нас с прошлым. Нет интереса, нет и передачи информации. А ведь дети должны знать прошлое, знать культуру своей родины. Народное творчество веками вбирало в себя культуру предков и обидно, больно будет, если этот опыт не будет передан современному поколению. Раньше сколько в наших деревнях было поющих бабушек. Каждый день можно было слышать их многоголосное пение. Сейчас таковых остались единицы.

Внедрение элементов фольклора в практику музыкально-эстетического воспитания, изучение традиций и обычаев своего народа являются важнейшим звеном в процессе формирования у учащихся высокой художественной культуры. Знание музыкальной культуры своего народа позволит осознать специфику музыкального творчества и культуру других народов.

Познания историко-культурных корней своего народа особенно необходимо детям, для того чтобы все лучшее из России перенесли в сегодняшний и завтрашний день.

В настоящее время перед обществом необычайно остро стоит проблема нравственного воспитания детей всех возрастов, педагогическое сообщество заново пытается понять, каким образом привить современным детям нравственные ценности. Сегодня на ребенка с самого рождения обрушивается огромный массив информации: СМИ, телевидение, интернет – все это скорее способствует размыванию нравственных норм с целью забыть историю своего народа. Ребенок перед телевизором бесконтрольно потребляет и принимает все, что ему подается с экрана. От предпочтений нынешней молодёжи полностью зависит дальнейшая жизнь общества, его развитие в культурном и материальном плане. Поэтому вопрос о ценностях современной молодёжи приобретает всё большее значение. Наши дети забывают, как жили их бабушки, дедушки. Эту память необходимо сохранять и передавать последующим поколениям.

Мы живем в интересное и сложное время, когда на многое начинаем смотреть по-иному, многое заново открываем и переоцениваем. В первую очередь это относится к нашему прошлому, которое мы, оказывается, знаем очень поверхностно. Что заботило, радовало и тревожило русских людей, чем занимались, как трудились, что передавали своим детям и внукам по наследству.

Звездный Олимп

В ноябре 2018 года мною была организована фольклорно-этнографическая экспедиция в село Крещенка Хлевенского района Липецкой области. Целью этой экспедиции в первую очередь ставилось сохранить фольклорные песни и передать нашим детям в подлинном виде.

Песня – самый массовый и популярный жанр фольклора. Благодаря своей исключительной задушевности и искренности, народное песенное творчество оказывает самое непосредственное и глубокое воздействие на эмоциональный мир детей и подростков. Издавна народ придаёт своему песенному творчеству большое воспитательное значение. Народные песни не только развлекают, но и обогащают новыми впечатлениями, дают им яркие образы окружающей действительности, учат радоваться добру, сочувствовать чужой беде, воспитывают чуткое отношение ко всему живому и обогащают таким образом лик детей. Образно-поэтическое мышление народа близко детям, соответствует их представлениям о жизни природы и человека. Народные песни привлекают школьников своим содержанием, тем, что в них утверждается прекрасное в жизни природы и в человеческих отношениях и отвергается безобразное.

Эмоциональная насыщенность песенной лексики, обилие ласкательных и уменьшительных слов, задушевного тона, мелодичность, развивает чувство ритма. При умелом использовании народные песни становятся благодарным средством для целенаправленного воздействия на эмоции и сознание подростков, для формирования у них чётких нравственных понятий и эстетического отношения миру.

Именно этим я и занимаюсь на своих занятиях с детьми. Традиционная народная культура до сих пор живет в русской деревне. Корни её теряются в глубине веков, а хранителями часто являются очень пожилые люди. В Хлевенском районе почти в каждом селе существует своя манера пения. В село Крещенка в экспедицию поехали Ирина Сергеевна Захарова, Светлана Александровна Головачева, Сергей Анатольевич Щука, я и двое детей из моего детского фольклорного ансамбля «Цветень»: Александра Щербатых (13 лет) и Ксения Кутрухина (15 лет). Очень хотелось, чтобы ребята сами ощутили всю эту атмосферу, почувствовали ее не только на наших занятиях, а увидели воочию быт и жизнь тех людей, чьи песни мы поем на уроках по фольклору.

Нас очень тепло встретила хозяйка дома Мария Антоновна Гладунец, с воодушевлением исполняли свои песни, частушки и колядки и ее подруги: Мария Егоровна Озерова, Зинаида Николаевна Бобряшова, Александра Ивановна Рубцова, Любовь Фёдоровна Артёмова, Анастасия Алексеевна Иванова. Они рассказывали о местных обычаях, одежде, вековых традициях. В их исполнении прозвучали такие песни, как «Отец мой был природный пахарь», «Высоко ворон летает», «При бурной ноченьке

Звездный Олимп

весною», «Коля, Коля, Николица», «Как у нашего соседа», «Как во поле крылеченка» и другие.

Я предлагаю вашему вниманию отрывок песни «Как у нашего соседа». Чуть позже мы послушаем эту же песню в исполнении детей.

Видео



Именно из таких сказок, пословиц, поговорок, частушек, с умения их исполнять начинается знакомство с фольклором, необходимое для дальнейшего его восприятия, для понимания особого видения окружающего мира, «записанного» в фольклоре поколениями наших предков. Зная и понимая фольклор, мы можем вести диалог со своими близкими, друзьями и с теми, кто жил столетия назад.

Записанные на видео и аудио песни, мной расшифровываются, записываются слова, мелодия. А на занятиях с детьми мы прослушиваем звучание песни в оригинале с голоса несколько раз, запоминаем мелодию, пропеваем сначала с исполнителем, затем самостоятельно. Дети увлечены этим делом, поют с желанием, видимо есть в этих песнях что-то родное для нас.

Песни сопровождали русского человека всю его жизнь, с рождения и до самой смерти. Рождался ребёнок, и его появление встречали родильными песнями - начинался родильный обряд. Потом под песни младенца крестили - устраивался праздничный крестинный стол. Под колыбельные ребёнок засыпал. Взрослые воспитывали и развлекали его, исполняя пестушки, потешки, прибаутки. Когда ребёнок подрастал, он, общаясь со сверстниками, пел игровые песенные припевы, заклички дождю, солнцу, радуге, приговорки птицам и насекомым, считалки и дразнилки. Подростком он уже участвовал в

Звездный Олимп

молодёжных играх и хороводах. На вечёрках и беседах запевал вместе с другими новые для себя песни: семейные и любовные, шуточные и плясовые.

Когда молодые женились, свадьба проходила только под традиционные свадебные песни. И так во все дни. Песни звучали и звучали, разные, сопровождая людей во всех делах и заботах. Они помогали жить и работать, заряжали энергией, добавляя душевных сил. Их пели до глубокой старости. И когда человек умирал, его хоронили под печальные плачи и причитания. Так всю жизнь проживал человек на Руси под песню.

На современном этапе, я считаю, главная задача сохранения культурного наследия русского народа, повернуться лицом к народной музыкальной культуре – фольклору, начиная с самого раннего возраста, когда ещё только закладываются основные понятия у ребёнка, формируется речь и мышление, развиваются умения и навыки, способности. В этот период, жизнь ребёнка должна быть насыщена мировой художественной культурой, и в первую очередь – народным песенным искусством.



Фольклор «сталкивает» в занятиях и два различных способа обучения пению. В основе народного пения лежит подражание, когда специального обучения как бы не существует, песня не разучивается, а разыгрывается. Важно, что такой способ вхождения в искусство, основанной на игре, импровизационности, вариативности, наиболее естественен. Освоение музыкального материала и форм музицирования связано прежде всего с драматургией, то есть с устной традицией. Исполнение подлинных текстов и

Звездный Олимп

их художественных обработок, наблюдения целостности фольклора в разнообразии его эмоционального языка, сопоставления музыкального орнамента, с декоративным искусством, рисунком танца, графикой жеста, интонацией слов и шире с характером народа, безусловно обогатит художественно-образную культуру и мышление детей.

Мне приходится проводить много бесед с детьми с целью воспитания, вместе решаем существующие проблемы по поводу исполнения каких-либо песен. Подбираем удобную тональность, манеру исполнения.

В таких экспедициях задумаешься над тем, почему русская традиционная культура смогла перешагнуть порог третьего тысячелетия, несмотря на то, что в течение многих веков с ней боролись церковь и государство, а войны, а революции, социальные и природные катаклизмы разрушали исторически сложившийся быт русской деревни. Не доказывает ли это огромную важность хранимых народной культурой знаний о мире, следствием чего является высокая степень устойчивости народных традиций. Детей с младшего возраста нужно знакомить с элементами русского фольклора, так как именно сейчас особенно остро ощущается приход в нашу страну американской и западной массовой культуры. Вместо традиционной колыбельной песни ребёнок с раннего детства вынужден слушать агрессивную, немелодичную, низкопробную музыку.

«Народ, который не помнит прошлого – не имеет будущего».

Нам уже не вернуться к той культуре в первоизданном виде, но дети должны знать и сохранять народные обычаи и традиции. И передавать их следующим поколениям.

Всё доброе и полезное из прошлого мы должны передать детям. Любовь к своему нужно воспитывать с детства, прививать интерес к истории и традициям своего народа, в том числе, и к музыкальному наследию фольклора.

ОПТИМИЗАЦИЯ УРОКА КОЛЛЕКТИВНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Левтеева А.А.

*преподаватель МБУДО г. Коломны Московской области
«Центральная ДМШ имени А.А. Алябьева»*

Теория и практика музыкального образования постоянно требует обновления и совершенствования различных сторон педагогического процесса в соответствии с современными реалиями. Одним из первых этапов музыкального становления и развития учащихся является обучение и воспитание в детских музыкальных школах и школах искусств, где

Звездный Олимп

ансамблевая работа занимает важное место. В последнее время наблюдается повышение интереса к ансамблевому исполнительству, в частности, в области фортепианной деятельности, что позволяет решать многие задачи профессионального и личностного развития детей на раннем этапе.

Игра в ансамбле является для учащихся–пианистов наиболее актуальной, поскольку ученики других инструментальных классов имеют в этой области значительно больший опыт: они регулярно играют с концертмейстерами, в ансамблях и оркестрах. Учащиеся фортепианных классов, в большинстве случаев, сосредоточены на индивидуальном исполнительстве и имеют меньший опыт ансамблевой деятельности. Именно поэтому развитие учащихся на уроках фортепианного ансамбля требует особого внимания.

Построение урока фортепианного ансамбля нередко отличают: схематичность, шаблонность, недостаточное разнообразие содержания и методов проведения занятий, отсутствие вариативности в их построении с учётом специфики музыкально – ансамблевой деятельности. Проблема эффективного обучения юных музыкантов ансамблевому исполнительству остаётся актуальной.

Теория оптимизации обучения, разработанная Ю.К. Бабанским, в первую очередь предусматривает осознанный выбор преподавателем варианта урока, не допускающего его схематизации, выбор конкретных форм и методов работы с учётом особенностей учащихся, а также выявление резервов повышения эффективности обучения во всех звеньях системы дополнительного музыкального образования.

Я остановлюсь на вопросе развития навыков группового взаимодействия и постараюсь раскрыть процесс оптимизации урока коллективного музицирования на примере работы с фортепианным ансамблем.

Фортепианный ансамбль – это монотембровый ансамбль, объединяющий исполнителей одной специальности и предполагающий их совместную художественно – творческую деятельность.

В ДМШ используются разные виды фортепианного ансамбля (для одного или двух фортепиано, в 4, 6, 8 рук), каждый из которых имеет свои специфические особенности и обеспечивает педагогическую целесообразность урока и процесса обучения в целом. Занятия ансамблем расширяют репертуар, обогащают инструментально-исполнительские и интерпретаторские возможности учащихся, развивают их профессиональные и личностные качества. Занятия фортепианным ансамблем в этом возрасте приобретают особое значение и связаны с возникновением у подростка широкого круга познавательных интересов, становлением нового уровня самосознания, чувства зрелости, развитием самостоятельности и инициативы, потребностью в самореализации в профессиональном и

Звездный Олимп

личностном плане. В ситуации коллективного творчества, межличностного сотрудничества в форме диалога, дискуссии в системах «ученик-ученик» и «ученик-учитель» подростки развиваются интенсивнее, чем в условиях сугубо индивидуального обучения.

Для эффективной работы необходима методика, направленная на оптимизацию предмета «фортепианный ансамбль» с учащимися в ДМШ. Оптимальная методическая организация урока фортепианного ансамбля предполагает обусловленный спецификой ансамблевой деятельности, педагогически целесообразный подбор участников ансамбля, а также определение объема содержания и смысловых акцентов урока, его типа и вида, координацию разнообразных видов работы, диалогическое обсуждение с учащимися различных актуальных явлений.

В основе такой методики лежит в первую очередь анализ психофизических особенностей подростков (ведь этот предмет вводится в образовательный процесс со второго и четвертого классов соответственно по пятилетней и восьмилетней предпрофессиональной программе). У учащихся в этом возрасте расширяется круг познавательных интересов, формируется новый уровень самосознания, возникает чувство взрослости, развивается самостоятельность и инициатива. Повышается потребность реализации в профессиональном и личностном плане.

Наиважнейшим методическим направлением в работе с ансамблем является разработка и соблюдение основных положений ансамблевой этики как совокупность норм и правил, регулирующих поведение учащихся на уроках фортепианного ансамбля. Они связаны с профессиональными требованиями к участникам ансамбля (профессиональное владение инструментом, понимание особенностей ансамблевого исполнительства, способность к адекватной передаче художественно – образного содержания ансамблевого произведения), личностными качествами участников ансамбля (коллективизм, дисциплинированность, способность к диалогу, инициативность, толерантность в общении, самоконтролю). Кодекс юного ансамблиста имеет перспективную педагогическую направленность. Он предназначен для повышения культуры общения участников ансамбля. Содержащиеся в нем положения регламентируют поведение учащихся в процессе ансамблевого взаимодействия:

«Постоянно совершенствуй своё исполнительское мастерство. Добросовестно учи свою партию, не задерживай работу всего ансамбля»;

«Выучи партии своих партнёров. Это поможет тебе лучше сориентироваться самому и помочь товарищам»;

«Никогда не опаздывай на репетиции. Количество и качество репетиций – залог успешного выступления»;

Звездный Олимп

«Внимательно слушай замечания педагога, сделанные не только тебе, но и другим»; «Ищи новые идеи и решения, смело предлагай их, но не навязывай. Если прав – умей убеждать, если не прав – прислушайся»;

«Наслаждайся совместным музицированием, творческим общением, цени их – это поможет тебе стать хорошим музыкантом и человеком».

Кодекс юного ансамблиста позволяет укрепить взаимопонимание, обеспечивает выполнение художественных и технических задач на высоком качественном уровне. Это позволяет оптимизировать урок и поднимает учащихся на более высокую ступень их профессионального и личностного развития.

Оптимизация урока также связана с применением узкоспециальных направлений работы, таких как: создание единого художественного замысла и исполнительского плана, метро – ритмической и темповой координации, формирование гармоничной межличностной среды. Условно можно выделить 3 метода:

- Метод создания единого художественного замысла и исполнительского плана: теоретический и практический анализ ансамблевых партий, сравнение различных точек зрения и исполнительская реализация каждого из вариантов, отбор наиболее рациональных предложений их решений;

- Метод метро – ритмической и темповой координации: попеременное и совместное воспроизведение ритмического рисунка, выработка единого темпа за счет согласования различных длительностей и пульсации, сопоставление различных частей произведения и приведение к единому темповому знаменателю, исполнение проблемных мест различными приёмами и штрихами, скрытый показ одним из ансамблистов метро – ритмической пульсации перед началом игры и др.;

- Метод формирования гармоничной межличностной среды: взаимное позитивное восприятие партнёрами друг друга, поддержание дружественного климата в коллективе, обеспечение каждому участнику ансамбля внутреннего психологического комфорта, использование возможности приобретения положительного опыта друг у друга. Особое значение в работе над фортепианным ансамблем приобретает исполнительский контакт, который предполагает не просто согласованное взаимодействие участников ансамбля, а формирует способность предугадывать намерения партнеров.

Их эффективное применение способствует становлению музыкально – художественного мировоззрения подростков, упорядочению метрической, ритмической и темповой сторон исполнения, позволяет создать атмосферу общения, основанную на принципе диалога в межличностных отношениях. Особое значение приобретает исполнительский контакт – согласованное взаимодействие партнёров, основанное на эмпатии, единстве цели и задач, состояния психологического комфорта в процессе занятий и концертных

Звездный Олимп

выступлений. Исполнительский контакт предполагает, помимо согласованного взаимодействия, чувства психологического комфорта, формирование способности предугадывать намерения партнёров. Такая способность участников ансамбля свидетельствует о высоком уровне сформированности гармоничной межличностной среды ансамблевого взаимодействия.

Оптимизации урока способствует освоение учащимися разных видов фортепианного ансамбля, приобретение умений и навыков исполнения разных ансамблевых партий внутри каждого вида фортепианного ансамбля (повышает культуру, обогащает их исполнительские навыки, учит разностороннему ансамблевому мышлению). Участие исполнителей в разных составах фортепианного ансамбля дает возможность подросткам адаптироваться к игре с разными партнерами, координировать свои действия, учиться гибкости исполнительской и межличностного общения, вырабатывает умение находить компромисс с другими участниками ансамбля.

Таким образом оптимизация урока коллективного музицирования в силу своего видового и репертуарного многообразия позволяет развить весь комплекс способностей ребёнка, улучшает музыкальное мышление, а самое главное – способствует формированию личностных качеств юного музыканта (коллективизм, дисциплинированность, способность к диалогу, инициативность, толерантность в общении, способность к попеременному лидерству, самоконтроль, объективная оценка своей деятельности и др.) Оптимизация обучения в современных условиях предполагает всесторонний учет принципов содержания, форм и методов воспитания, индивидуальных особенностей учеников, сознательный выбор варианта урока.

АЛГОРИТМЫ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ЭСТРАДНОГО ПЕНИЯ КАК ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ ГОТОВНОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ К САМОРАЗВИТИЮ

Азьмукова И.В.,

Преподаватель МАУДО «ДШИ №46», Кемерово

В данной статье рассматриваются алгоритмы работы в процессе обучения в классе эстрадного пения, в рамках реализации национального проекта «Культура».

Ключевые слова: культура, эстрадное пение, алгоритмы, чек-лист, самостоятельная работа.

Нормативно – правовые документы национального проекта «Культура» задают ориентир на формирование свободной,

Звездный Олимп

саморазвивающейся личности. В Российской Федерации культура возведена в ранг национальных приоритетов и признана важнейшим фактором роста качества жизни и гармонизации общественных отношений, залогом динамичного социально-экономического развития, гарантом сохранения единого культурного пространства и территориальной целостности России.

Дополнительному образованию в области искусства и культуры доверена особая функция в раскрытии и дальнейшем развитии способностей и интересов детей, профессионального самоопределения подрастающего поколения, его готовность к социальной адаптации в современном обществе, продолжению профессионального образования.

Ведущими характеристиками дополнительного образования является ориентация системы на свободу выбора и предоставление различных направлений в области художественного образования, что предполагает индивидуализацию образовательного процесса, определенную степень свободы при разработке образовательных программ, с учетом индивидуальных особенностей учащихся и сфер их интересов.

Одним из важнейших условий развития творческого потенциала учащихся в дополнительном музыкальном образовании является способность детей к самостоятельной учебной деятельности. В современных условиях это очень актуально. Все мы знаем, что усвоение знаний, полученных на занятиях с педагогом, их закрепление, в большей мере зависит от самостоятельной творческой работы учеников дома.

Чтобы оптимально использовать этот ресурс, помочь учащемуся рационально распределить и использовать время для самостоятельной работы, преподавателями ДШИ №46 разработана специальная система работы над вокальным произведением с обучающимися в классе эстрадного пения, которая может применяться и в других областях художественного образования, при условии индивидуальной коррекции.

Разучивание вокального произведения на уроках эстрадного пения – дело довольно серьезное, многоплановое, требующее основательного подхода.

У каждого преподавателя своя технология работы над вокальным произведением, выработанная в соответствии с музыкальными способностями детей, общим уровнем их развития и прочими условиями. Мы же хотим поделиться своим разработанным алгоритмом самостоятельной работы учащихся над вокальным произведением в классе эстрадного пения как средством повышения качества исполнительского мастерства учащихся.

Основной задачей, которая возникает перед руководителем в начале работы с вокалистом, является формирование эталона певческого голоса, к которому необходимо стремиться в процессе занятий. Важно при этом, чтобы будущий исполнитель сам имел представление о том, чего он хочет добиться; он должен понимать, как будет звучать музыкальное

Звездный Олимп

произведение с точки зрения чистоты интонации, атаки звука, характера, динамики, манеры подачи звука и т. д.

Как правило, процесс работы над вокальным произведением в классе эстрадного пения состоит из нескольких этапов:

- 1) Знакомство с песней
- 2) Разучивание текста, мелодии
- 3) Работа над качеством исполнения
- 4) Закрепление песни
- 5) Концертное исполнение.

Предлагаемая нами система состоит из трех этапов. На каждом этапе дан определенный алгоритм действий для организации самостоятельной подготовки обучающихся к исполнительской деятельности при разучивании вокального произведения.

I этап: «Начальный: техническое освоение

1. Ознакомление: прослушивание новой песни в различных исполнениях, сбор сведений об авторах, Подбор в интернете фонограммы «минус».

2. Анализ нового произведения:

- характер (настроение), чувства, впечатления, эмоциях, которые вызывает у вокалиста та или иная песня.
- содержание текста (какова главная мысль),
- композиционное строение песни (сколько частей):
вступление, куплеты, проигрыши, кода;
- средства музыкальной выразительности: лад, размер, тональность, ритм, аккомпанемент; подбор тональности, обосновать выбор.

3. Разучивание мелодии:

- Отметить фразировку, вытекающая из музыкального и текстового содержания
- расставить дыхание во фразах;
- расставить логические ударения, подчеркнуть опорные слова и слоги;
- отметить специфические мелодические трудности: скачки в мелодии, повторяющиеся звуки, долгие звуки, структура мелодии (плавно или скачкообразно развивается мелодия), ритмические особенности (например: в основе ровный ритм, множество пауз, разделяющих короткие мотивы...)
- разучить мелодию (пропевание фраз в медленном темпе, на определенный слог, сольфеджирование, пение со словами)
- отметить специфические мелодические трудности: скачки в мелодии, повторяющиеся звуки, долгие звуки, структура мелодии (плавно или скачкообразно развивается мелодия), ритмические

Звездный Олимп

особенности(например: в основе ровный ритм, множество пауз, разделяющих короткие мотивы...)

- разучить мелодию (пропевание фраз в медленном темпе, на определенный слог, сольфеджирование, пение со словами)

II этап: «Работа над деталями: закрепление вокально – технических навыков при помощи выразительных средств музыки»

1. Тщательная работа над интонацией и фразировкой, выразительное осмысленное интонирование каждого интервала, подбор мелодии сложного мелодического хода на инструменте, выявление главных смысловых интонаций стихотворного текста и музыки.

2. Работа над единой манерой звукообразования:

- Опорное дыхание
- Правильное оформление гласных;
- Выравнивание гласных (пение вокальной партии только на гласных звуках по предложениям, фразам);
- Формирование согласных, сохраняя оформление гласных звуков;

• Атака звука (твердая, мягкая, предыхательная);

• Высокая певческая позиция и направление звука в резонаторы;

- Орфоэпия (правильность произношения слов в пении);

3. Динамика: f, p mf, mp, крещендо, диминуэндо и др.

4. Работа над дикцией и артикуляцией в пении и различными видами вокализации — кантиленой, беглостью, филировкой звука.

5. Работа над вокальными приемами: мелизматика, скет, субтон, тванг, фальцет; штробас или фрай, глиссандо, йодль, белтинг.

6. Анализ инструментала в фонограмме: как и какие звучат инструменты, — ведь они являются своеобразной подсказкой вокалисту для нюансировки, динамики, артикуляции, движения.

7. Самостоятельный подбор аккомпанемента к мелодии, проигрывание вокальной партии совместно с фонограммой.

8. Ритмический баланс голоса и фонограммы

III этап: Завершающий: «Творчество» (эмоционально-образная и концертно-исполнительская работа).

Умение убедительно раскрывать художественное содержание музыкально вокального произведения — [сверхзадача любого вокалиста](#), а воспитание этого качества в ученике — сверхзадача его педагога.

1. Интонационно-драматургическое (общее) развитие песни:

Звездный Олимп

- кульминационное (нахождение смысловой и динамической кульминации)
- контрастное,
- повторное

2. Формирование качества звука, обусловленного музыкальным образом, жанром и стилем, понимание текста и смысловой нагрузки произведения.

3. Закрепление художественного образа через мимику, жесты, пластику, элементы танца, продумывание сценического имиджа. Важно чтобы все эти внешние проявления не возникали формально, а рождались изнутри в процессе эмоционального проживания музыкального произведения.

4. Работа над эстрадного номером: умение раскрыть индивидуальность песни, выстроить драматургию номера, эмоционально исполнить песню.

5. Введение в сценическую репетиционную работу таких понятий как идея, тема песни, предлагаемые обстоятельства, темпоритм, поиск образно-эмоционального, художественного и идейного смысла произведения.

6. Работа с техническими оборудованием: пение под фонограмму (инструментальное сопровождение) с микрофоном- заключительный этап сложной и многогранной предварительной работы.

Задачи на этом этапе:

- формировать целостное представление о фонограмме, как едином образе песни;
- подчеркивать взаимозависимость текста песни и ритмического рисунка вокального произведения;
- развивать чувство уверенности в себе в процессе
- звукозапись собственного исполнения на диктофон или камеру во время репетиции с анализом звучания.

7. Репетиции (повторения):

- эмоционально – выразительное исполнение вокального произведения
- закрепление полученных знаний и умений, мышечный автоматизм и слуховой контроль
- доведение изучаемого материала до качественного исполнительского уровня.

8. Концертное исполнение вокального произведения:

- артистизм исполнения;
- свобода исполнения;
- раскрытие художественных достоинств произведения.

Предлагая данную схему алгоритма самостоятельной работы по разучиванию песни, мы лишь намечаем этапы работы, которые в том или

Звездный Олимп

ином виде всегда присутствуют, но их содержание, объем и эмоциональное наполнение каждый раз разное. Очень важно понимать, что работа над вокальным произведением не может всегда подчиняться «жестким» рамкам предлагаемой схемы, творческий процесс вообще очень сложно подчинить каким-либо рамкам. Эта схема считается примерной (она лишь помощник), поэтому разучивание произведения может включать в себя некоторые элементы сразу и 1, и 2, и 3 этапов. Но, используя эту схему, обучающийся сможет спланировать свои самостоятельные действия в изучении нового вокального материала, отследить на каком этапе разучивания вокального произведения он находится, его готовность к концертному исполнению.

Такой подход содействует пониманию обучающимися процесса разучивания вокального произведения как постепенного постижения значения всех выразительных средств создания музыкального образа, дает осмысленность и эмоциональную наполненность всей технологической работы по разучиванию песни. При знакомстве с произведением и его авторами, ученик, в поисках информации обращается к Интернету, что способствует умению учащегося пользоваться ИКТ, активирует его поисковую деятельность с целью лучшего освоения нового материала и развития самостоятельного умения пополнять собственные знания. Прослушивание других произведений композитора, чтение других стихотворений автора поэтического текста расширяют кругозор учащегося.

Разработанные нами отдельные чек-листы, направленные на отдельные этапы работы: алгоритм самостоятельной работы над мелодией, алгоритм самостоятельной работы подбора мелодии по слуху, алгоритм гармонизации мелодии, способствуют овладению навыкам сольфеджирования, развитию вокального слуха и, как следствие, приобретению ещё одного важного для вокалиста навыка чистого интонирования.

Чувствуя форму и зная кульминационные места произведения, обучающиеся смогут работать передать в динамике художественно – эмоциональный образ и идейный замысел авторов вокального произведения.

Учащиеся 1 модуля обучения (1-4 классы) самостоятельно готовят музыкально-теоретический анализ, а на более позднем этапе обучения в старших классах идет самостоятельное составление музыкально-исполнительского плана-анализа песни, где необходимо конкретно определить круг технических и исполнительских задач данного вокального произведения. Это развивает поисково-познавательную деятельность, способствуя овладению операциями логического мышления, формированию умений и навыков делать собственные выводы.

Мы учим, что каждое вокальное произведение- уникально и неповторимо и чтобы этот алгоритм не стал скучным, используем разные методы для поддержки и развития мотивации учащихся. Например, вокалистам

Звездный Олимп

предлагается создать некую афишу, постер, изображение к песне, с которой мы работаем, уточняя, что, глядя на него, можно рассказать об этом вокальном произведении. Мы договариваемся заранее, что, например, использованные цвета могут рассказать о характере произведения, о рельефе или фоне; линии и фигуры в афише – о ритмическом рисунке и форме. Таким образом, обращается внимание на то, как ритмический рисунок песни влияет на ее выразительность. Ребятам старшего возраста просим написать рекламу своего вокально-эстрадного произведения, которая может начинаться так: «Сегодня вы услышите...»

При презентации того или иного вокального произведения может быть использован прием «музыкального декупажа». В контексте проведенного разбора детям предлагается отыскать и назвать особенности, нюансы, яркие отличительные черты вокального исполнения песни, которые делают ее неповторимой, особенной, яркой. «Декупаж» — техника, которая из обычных вещей позволяет делать что-то особенное, это вид прикладного творчества, представляющий собой технику декорирования разнообразных поверхностей.

В работе часто используем прием «Да здравствует ошибка!», где учащемуся разрешается не бояться ошибаться при создании собственного художественного образа, свободно высказывать свое мнение и конечно же творчески подходить к заданиям.

Для воспитания в учениках самостоятельности, очень полезно время от времени выучивать небольшое произведение без помощи педагога. Разученные таким образом песни полезно прослушивать на классных зачетах по самостоятельной работе, а затем проводить обсуждения с последующим выявлением всех достоинств и недостатков исполнения.

Все учащиеся ведут вокальный дневник с первого класса, где записываются правила пения, упражнения, анализ своего выступления. Ведь для совершенствования приёмов, навыков, мастерства важно уметь анализировать свои ощущения, фиксировать их и найти им словесное объяснение

Все это способствует эффективному решению образовательных задач, достижению нового качества обучения эстрадным пением по совершенствованию вокально – технических навыков, исполнительских умений, саморазвитию обучающихся.

Учащиеся класса эстрадного пения ДШИ №46 являются постоянными участниками различных школьных, городских концертных мероприятий, неоднократными обладателями Гран -при, лауреатами разных степеней на Международных конкурсах эстрадного пения, стипендиатами фонда «Юные дарования Кузбасса». Участие в школьном фильме – концерте «У войны не детское лицо», посвященному году Памяти и славы, где учащиеся не только

Звездный Олимп

исполняли вокальные номера, но и выступили как актеры и чтецы, еще раз подтвердило актуальность данного направления.

Таким образом, система дополнительного образования предоставляет богатый выбор для всех участников образовательного процесса форм и методов саморазвития, строящихся по принципу добровольности и свободы, разнообразные профили деятельности. Чуткое следование за индивидуальными особенностями развития учеников позволяет создавать психологически комфортную среду, выбирать удобный темп освоения образовательной программы. Инициативность, принятие и защита индивидуальных интересов, отсутствие жестких стандартов и строгой регламентации благоприятствует созданию условий для творчества, инноваций, успешности, самопроявления.

Идейные представления национального проекта «Культура», получившие претворение в области дополнительного образования логично подвигают педагогов на формирование готовности к саморазвитию, формированию нового поколения потребителей культурных ценностей, осознанно формирующих смыслы собственных судеб и предназначений.

ФОРМИРОВАНИЕ ГРАЖДАНСКО-ПАТРИОТИЧЕСКИХ ЧУВСТВ ОБУЧАЮЩИХСЯ НА ПРИМЕРЕ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА В.Я. ШЕБАЛИНА

Кожухова О.В.,

*педагог дополнительного образования
МБУ ДО «ДТДМ» города Смоленска*

В наши дни формирование гражданско-патриотических чувств стало наиболее актуально. В.В. Путин утверждал, что «Мы должны строить своё будущее на прочном фундаменте. И такой фундамент – это патриотизм». В федеральной государственной программе «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2006 – 2010 гг.» описаны приоритеты развития образования, которые основаны на социально-культурных ценностях, гражданственности, культуре и патриотизме. К наиважнейшим показателям развития личности обучающегося относятся гуманность, духовность и творчество. Образование ответственно за социализацию индивида, его готовность трудиться и выполнять гражданские и семейные обязанности. Поэтому так важна ориентация на общественные интересы.

Цель воспитания должна заключаться в формировании национальной идентичности, помогающей уяснить самобытность культуры, ее исторические корни, нравственную базу и уважение заслуг героев. Таким образом, считаю, что для усвоения гражданских и патриотических ценностей важно изучать жизнь и деятельность выдающихся людей.

Звездный Олимп

Биографии великих музыкантов служат примером идейных убеждений, переходящих в героизм, а также пробуждают интерес к культуре и искусству. Жизненный путь многих композиторов – образец проявления колоссальных усилий, силы воли, труда, терпения, усидчивости и самоотдачи.

Сложно переоценить важность биографических данных в формировании гражданско-патриотических чувств, поскольку патриотизм - это не только любовь к Родине, но также знание истории и культуры своего народа, а кроме того все, что зарождает в личности искреннюю национальную гордость.

Беззаветная преданность Родине и бескорыстное служение ей известных представителей музыкальной сферы воспитывает патриотизм. Патриотический подвиг не ограничивается военным героизмом. Это более широкое понятие, которое применимо к оценке труда, в том числе деятелей искусства. Зачастую они жертвовали своей безопасностью ради общественного дела.

Жизненный путь В.Я. Шебалина показывает обучающимся, как он ответственно относился к своему призванию, как самоотверженно служил музыкальному искусству, своим близким и обществу. Его храбрость, выносливость и настойчивость достойны восхищения и уважения у подрастающего поколения.

Виссарион Яковлевич Шебалин - выдающийся советский композитор, педагог, профессор, директор Московской консерватории - внес огромный вклад в музыкальное развитие нашей страны. Его талант многогранен. Он писал практически во всех жанрах своего времени, редактировал незавершенные произведения М. Глинки, М. Мусоргского, П. Чайковского, С. Танеева. Воспитал целую плеяду композиторов, среди них Т. Хренников, К. Хачатурян, А. Пахмутова, Э. Денисов, С. Губайдуллина, С. Слонимский, В. Успенский, Б. Чайковский и многие другие. Будучи директором Московской государственной консерватории в военные и послевоенные годы он сумел восстановить обучение и повысить его качество. Очень тепло о нем отзывался Д. Шостакович: «Это был удивительно прекрасный человек. Его доброта, честность, исключительная принципиальность всегда восхищали меня». Все многообразие творческой деятельности Шебалина пронизано искренней любовью к Родине и посвящено ей.

К сожалению, в учебной программе мало уделено внимания этому человеку, достойному подражания. Однако, исследование жизни и творчества Шебалина вызывает особый интерес, так как расширяет кругозор, способствует воспитанию чувства гражданственности и развивает художественно-творческие способности.

Учитывая масштабы данной работы, я хотела бы сконцентрировать свое внимание именно на военном периоде жизни Шебалина, поскольку испытание войной показывает настоящее лицо человека. А. Островский

Звездный Олимп

говорил «Только два сорта и есть: либо патриот своей страны, либо мерзавец своей жизни». В наши беспокойные дни его слова звучат особенно актуально. Ведь именно война срывает все маски и показывает: кто трус, а кто герой. Именно война испытывает людей на прочность: она либо ломает слабых духом, либо закаляет тех, кто искренно любит свою Родину.

Военные бедствия выпали и на долю Виссариона Яковлевича Шебалина. Но не смотря на все трудности, он плодотворно трудился, преодолевая все испытания. Военное положение, мобилизация, эвакуация, разлука с семьей, а он пишет произведение достойное Сталинской премии, служит директором в московской консерватории. В чем же секрет его непобедимости? Найти ответ на этот вопрос мне предстоит в ходе данной статьи. А теперь по порядку.

Сын учителя математики родился в 1902 году в Омске, в суровой Сибири. Сибирский город вдохновил и маленького Виссу на занятия музыкой и сочинение.

В 1923 году он закончил омское музыкальное училище, где учился композиции у М.И. Невитова. «Этому человеку я благодарен за то, что он приобщил меня к музыке как к профессии и научил упорно трудиться», – вспоминал впоследствии Виссарион Яковлевич.

Первым сочинением было «Скерцо для большого оркестра». Полагаю, что интерес к жанрам воплощающим юмор был не случаен и обусловлен характером композитора, его оптимистичным и жизнерадостным мировоззрением. К комическим жанрам он еще будет обращаться в самые трудные дни своей жизни. Кроме этого, он сочинил более пятидесяти композиций: симфонические, вокальные произведения, а также фортепианные пьесы.

Продолжал обучение в Московской консерватории у Н.Я. Мясковского, который был для него «существом высшего порядка». Итогом обучения была первая симфония, которую успешно исполняли как в России, так и за рубежом. Тепло о юном композиторе отзывался музыковед Б. Асафьев: «...Шебалин — несомненно крепкий и волевой талант... Это — молодой, крепко вцепившийся корнями в почву дубок. Он еще развернется, раскинется и пропоет мощный и полный радости гимн жизни». Его слова оказались пророческими.

Карьерный рост Шебалина был очень стремительным. С 1928 года Виссарон Яковлевич становится преподавателем консерватории. А в свои 33 года он уже профессор. С его мнением считаются, оно становится авторитетным.

Война застала Шебалина в Минской консерватории во время экзамена. Но страшная новость не испугала его, и он продолжал работать под гул самолетов. Рискуюя своей жизнью, Виссарион Яковлевич спас

Звездный Олимп

экзаменационные документы. Благодаря этому студенты получили по ним дипломы уже после войны. Это было единственное, что он забрал с собой.

Эвакуировался из Минска через сплошные пожарища, ночуя в лесу, стирая ноги в кровь. Трудно представить себе профессора в шляпе, босиком, в перепачканном пальто. Такой комичный вид вызывал подозрение и его дважды арестовывали, но после допросов извинялись и отпускали.

В Москве Шебалин записался в ополчение. Там он работал связистом и нес охрану. Подметая переулки, ему приходилось выслушивать насмешки начальников: «Смотри, как наш профессор старается».

Но не успел он научиться стрелять, как пришло распоряжение отпустить всю профессию.

Семья Шебалина эвакуировалась под Свердловск. А он, оставаясь в Москве, продолжал творить, не боясь бомбежек. В такой обстановке он написал два военных марша. Один из них - Си-бемоль мажорный - ежедневно передавали по радио в 7 утра.

Однажды загородом в гостях на его глазах скончался от истощения его друг Держановский. Даже хоронить его было некому. Виссарион Яковлевич не остался безучастным и позаботился о похоронах.

Враг наступал и оставаться в Москве было невозможно. Шебалин был вынужден отвезти родителей жены на Урал. У них было настолько много вещей, что их было некуда девать. Виссарион Яковлевич не растерялся и нашел выход из этой ситуации. Он погрузил их в багажный вагон. За это он получил от друзей звание «чемпиона посадки».

Талант Шебалина нашел свое применение и в Свердловске. Оперный театр ставил оперу «Суворов», но у них не было полной партитуры, и премьера срывалась. Виссарион Яковлевич взялся наоркестровать недостающее. Успешно справившись, он получил комнату в вознаграждение.

Смекалка и находчивость выручали Шебалина в самых трудных ситуациях. Когда в его доме не было света, он соорудил коптилку, заправляя ее женской губной помадой. Под ее благоухание он сочинил Увертюру на русские темы и Славянский квартет.

Шел еще 1941 год, и Шебалин не знал, когда и чем закончится война, но его «Русская увертюра» (ми минор) полна веры в непобедимость Родины. Ее основное содержание заключается в следующем: «Выстоять в испытаниях. Победить. Через страдания к свету». Такая драматургия напоминает пятую симфонию Л.Бетховена, в которой воплощена идея «от мрака – к свету, через борьбу – к победе».

Там же в Свердловске был написан «Славянский» квартет (№ 5). Шебалин говорил, что квартет был вдохновлен Отечественной войной. В основе произведения лежит мысль о единстве славян. Подлинные славянские напевы помогли воплотить эту идею. В 1943 году Виссарион Яковлевич удостоился Сталинской премии за это произведение.

Звездный Олимп

Война сплавляла всех в один хороший коллектив. Благодаря новым знакомствам появился на свет хор «Уральцы бьются здорово» на слова Агнии Барто. По просьбе заведующего Свердловского театра музыкальной комедии Шебалин написал одно из действий комической украинской оперы «Запорожец за Дунаем» в стиле С. Гулака-Артемовского.

Сотрудничество с театром оперетты породило идею музыкальной комедии «Жених из посольства». Партитуру приходилось писать по ночам, а на утро отдавать готовое переписчикам. После удачной премьеры возникла мысль о сочинении второй музыкальной комедии - «Укрощение строптивой» по пьесе У. Шекспира. Но у Шебалина получилось нечто промежуточное между оперой и музыкальной комедией. В музыкальном театре испугались, что не смогут осилить это. Тогда композитор переделал ее в оперу. Она получила широкое распространение и даже до сих пор живет на сценах.

Парадоксальное сочетание комических жанров и войны вызывает удивление. Я думаю, что это обусловлено потребностью в юморе и веселой музыке, чтобы снять напряжение военной обстановки.

Осенью 1942 года Шебалина вызвали в Московскую консерваторию работать директором. Но он наотрез отказался, так как считал, что это не для него. Не зря Б. Асафьев называл его «Скромным рыцарем музыки». Несмотря на отказ его все равно назначили. Смогли бы они найти кого-то более преданного?

Виссарион Яковлевич буквально жил консерваторией. Преодолевая свое смущение и организационные трудности, он собрал коллектив, пригласил преподавать Д.Д. Шостаковича, наладил работу оперной студии, восстановил оркестровый класс и вокальный факультет.

Шебалин выступал против одностороннего виртуозного обучения исполнителей. Более важным он считал всестороннюю подготовку музыкантов с широким художественным и общекультурным кругозором.

Неравнодушно он относился к репертуару академических концертов. Там не должна быть погоня за внешним успехом. Совершенствуя программы, он улучшал музыкальное просвещение в стране. Ничто не оставалось без его внимания: библиотека, столовая, одежда, быт консерваторцев. Мелочей для него не существовало.

Особое внимание он уделял музыкальной школе. Ведь ее ученики – будущее консерватории. Профессиональное натаскивание Шебалин считал пагубным особенно в детстве. Он заботился о гуманитарном фундаменте школьников. Для него было очень важно поощрять склонность к сочинению.

Шебалин стремился не только учить, но и воспитывать. Этот принцип стал основополагающим для консерватории. Строгая дисциплина была главным условием. Безразличие к делам вуза он считал позором. Девизом жизни Шебалина были слова «Каждый человек должен быть зодчим, а Родина — его храмом». Так неразрывно в его сознании объединялись

Звездный Олимп

музыкант, мастер и гражданин. Главной движущей силой для него была любовь к Родине, созидание ее, служение ради ее блага.

Главная цель для него воспитать не только профессионала, но и настоящего гражданина своей страны. Ведь таким был и он сам: отзывчивый, храбрый, выносливый, скромный, жизнерадостный - вот он человек с настоящим сибирским характером. Гордость Сибири, патриот с большой буквы, пример для подражания каждого гражданина своей страны.

За годы войны было дано 4500 концертов в воинских частях, из них более 2000 — непосредственно на фронте.

Так асафьевский «дубок» перерос в могучий дуб, непобедимый для бурь потому, что крепкими корнями связан с родной землей, как в стихе М.В. Исаковского:

Раскинувши ветви широко.
И в землю родную своими корнями
Он входит глубоко-глубоко.
И пусть над вершиной проносятся тучи,
Пусть ветры над ним завывают,
Он держится крепко за землю родную,
И бури его не сломают.

Таким образом, Шебалин В.Я. исполнил свой долг перед Отечеством до конца и продолжает даже после смерти совершать такую важную общественную задачу, как патриотическое воспитание подрастающего поколения. С помощью своего личного примера он показал юным, как нужно любить Родину, оберегать ее, ответственно выполнять возложенные на тебя обязанности. Ведь это залог правильного воспитания подрастающего поколения.

УСПЕХ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ МОТИВАЦИИ УЧАЩИХСЯ ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Морозова Е.С.,

*Преподаватель МУ ДО «Детская музыкальная школа №1»
Копейский городской округ*

Первое соприкосновение ребёнка с инструментом в музыкальном классе, как правило, зарождает в нём желание приобщиться к завораживающему миру музыки. Задача педагога не дать этому стремлению угаснуть, а напротив усилить его и направить в верное русло, так как высокая мотивация позволяет сделать процесс обучения более естественным и результативным. Уже на начальном этапе складывается сложная система мотивации учения, которая включает в себя следующие группы мотивов:

Звездный Олимп

1. Мотивы, заложенные в самой учебной деятельности:

- мотивы, связанные с содержанием учебной деятельности (стремление узнать новые факты);
- мотивы, связанные с процессом учения (стремление к проявлению интеллектуальной активности).

2. Мотивы, связанные с тем, что лежит вне самой учебной деятельности:

- широкие социальные мотивы (долг, ответственность), мотивы самоопределения (понимание значимости знаний для будущего);
- узколичностные мотивы (стремление получить одобрения со стороны учителей); желание получать хорошие отметки; престижная мотивация (желание быть первым учеником).

3. Отрицательные мотивы (стремление избежать неприятностей).

В возрасте 7-9 лет ведущими мотивами являются мотив содержания учебной деятельности, а также мотивы благополучия, одобрения со стороны учителей. Своё выражение данные мотивы получают в оценках. Учащиеся стремятся получить заветную пятёрку, воспринимая полученные баллы как оценку своих стараний, не анализируя при этом сам результат проделанной работы. Задача педагога привить учащемуся навык самооценки. В конце каждого урока педагог совместно с учеником обсуждает полученную оценку, выясняя какие факторы повлияли на неё положительно или отрицательно. В результате ребёнок понимает, по каким критериям его оценивают, более осознанно воспринимает оценку, в том числе низкие. Зная это, педагог в свою очередь может производить более объективную оценку деятельности учащихся.

В этот период наиболее эффективными формами воспитательной работы являются проведение классных часов и посещения концертных выступлений. Здесь реализуются мотивы понимания знаний для будущего, престижные мотивы. Здесь будет уместным, провести классный час посвящённый детским международным конкурсам, сопровождая его видеозаписями выступлений юных конкурсантов. К примеру, я в своей педагогической практике стараюсь использовать те истории успеха, которые с большей вероятностью откликнутся моим ученикам. Обучающимся ДМШ №1 г. Копейска, я рассказывала про лауреата II премии Международного музыкального конкурса «Щелкунчик» Августу Литерову, которая родилась и училась в их родном городе. Это даёт хороший мотивационный результат, дети с большим энтузиазмом подходят к домашним занятиям, наблюдается повышенный интерес к демонстрации собственных достижений.

Средний школьный возраст (10-12 лет) характеризуется низкой степенью учебной мотивации. Превалирующими в данный период являются отрицательные мотивы или мотивы избегание неудач. Переходный возраст оказывает колоссальное воздействие на психофизическое развитие ребёнка на данном жизненном этапе. Авторитет родителей и педагога значительно

Звездный Олимп

снижается, что неизбежно приводит к конфликтным ситуациям, результатом которых становится общее снижение учебной мотивации. В этой ситуации учитель должен стать для подростка равным в общении, диктат сверху неприемлем. Как метод формирования успешности можно предложить ролевые игры на уроке (конкурс в престижный оркестр, поменяться ролями с учеником) во время которых следует ненавязчиво дать понять ученику, что он не зря занимается на музыкальном инструменте. Хороший мотивационный эффект оказывает участие детей не только в школьных, но и в областных оркестровых сессиях. В Челябинской области учащиеся детских музыкальных школ и школ искусств имеют уникальную возможность получить приглашение в Детско-юношеский симфонический оркестр на базе Детской филармонии. Юные исполнители становятся участниками уникального проекта, в ходе которого проводятся не только оркестровые репетиции, но и мастер-классы ведущих музыкантов и педагогов Образовательного центра Народного артиста России Юрия Башмета.

Ведущую роль в мотивации учения в старших классах (13-15 лет) играет мотив самоутверждения. Он побуждает ребёнка укреплять свои позиции в рейтинге школьного коллектива методом повышения собственной продуктивности, результатом которой являются реальные достижения. Мотив самоутверждения так же является значимым в этот период. На третьем по значимости месте находятся два мотива: познавательный мотив и мотив общения с взрослыми. Следующее по значению место занимают так называемые узкопрактические мотивы и мотивы общения со сверстниками в школе. Значительно снижается роль мотива «избегание неприятностей», так как к данному периоду дети начинают понимать, что положительные отметки не важны в отрыве от общего прогресса.

В моём классе активное участие в концертной деятельности успешно реализует все мотивы старшего возраста в полной мере. Отдельно хочется отметить, что ансамблевое музицирование наиболее любимо юными исполнителями. Особенностью ансамблей является то, что в них участвуют все учащиеся без специального отбора. При этом для ребят средних способностей игра в ансамбле становится единственной возможностью принимать участие в концертной жизни школы. Многочисленные выступления и конкурсы реализуют мотив самоутверждения каждого из участников ансамбля: школьники понимают, что в их жизни есть музыка, через которую они могут выразиться, реализовать себя. Подготовка к конкурсам и репетиционный процесс воспитывают волю и целеустремленность. Сама форма ансамбля реализует мотив общения: участники ансамбля состоят в тесном общении не только между собой, но и с педагогами.

Таким образом, каждой возрастной группе присущи свои ведущие мотивы успешности, исходя из этого, формы воспитательной работы непременно

Звездный Олимп

должны соответствовать им. В результате грамотной воспитательной работы формируется база будущего успешного профессионала - успешного не только в музыкальной области, но и в других сферах жизни.

ИГРА НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО В ДМШ И ДШИ

*Храмых И. И.,
преподаватель СПб ГБУ ДО «СПб ДМШ № 24»
г. Санкт-Петербурге
Шатохина Р. Р.,
преподаватель МБУДО ДШИ № 18 г. Воронеж*

Как известно, навыки и знания, полученные на начальном этапе, являются фундаментом для дальнейшего обучения. На самых первых занятиях, прежде всего, следует заинтересовать начинающих музыкантов самим предметом сольфеджио, таким непростым, но очень важным. Внимание маленьких детей очень неустойчиво, они не могут долго заниматься каким-то одним делом. Поэтому на занятиях с ними следует часто менять разные задания, которые не должны быть долгими. Все дети любят играть, поэтому роль игрового начала в обучении на данном этапе развития здесь трудно переоценить. Играя, дошкольники и младшие школьники легко осваивают новые понятия и знания. Целью и задачей настоящей статьи предпринята попытка поделиться опытом работы с коллегами, а также показать эффективность избранного метода в работе с маленькими детьми. Игровой метод охватывает различные стороны и формы развития маленьких музыкантов на уроках сольфеджио.

Из оборудования, которым должен быть оснащён каждый кабинет теории музыки и сольфеджио, используется компьютер, подключенный к интернету, телевизор, фортепиано, доска, красочные плакаты и таблицы, касающиеся правил музыкальной грамоты и теории музыки, шкафы и книжные полки с литературой и нотами, портреты композиторов, столы и стулья.

Примерные формы работы на уроках сольфеджио

1) Примеры с ошибками и их роль

С пяти - семилетними детьми предпочтительно использовать игровой метод как ведущий в обучении. Так, ряд примеров можно написать специально с ошибками, чтобы учащиеся нашли и исправили их. К примеру, это может быть неверный размер, ритм, фальшивая нота, переставленные фразы, неправильное положение тактовой черты или скрипичного ключа, другое название песни и т. д. Данная форма работы активизирует внимание ребят, заинтересовывает их и способствует развитию у обучающихся большей сосредоточенности.

2) Подвижные игры

Звездный Олимп

Маленькие дети не могут долго сидеть на одном месте, поэтому игра в мяч может очень разнообразить урок: на сильную долю ученики ловят мяч, а на слабую кидают его учителю или передают по кругу друг другу. Можно поиграть в подвижные игры, а также использовать различные сборники или специальные диски с пальчиковой гимнастикой и логопедическими играми. Это очень увлекает и растормаживает начинающих музыкантов, а также развивает у них психомоторные функции головного мозга. Ведь учёные выявили прямую взаимосвязь между развитием мелкой и крупной моторики и мышлением.

3) Наглядные пособия

а) ладовые карточки

Дети очень любят различные наглядные пособия, поэтому в работе для развития, например, слуховых навыков используются карточки. Так, в игре «День-ночь», при звучании мажорного трезвучия учащиеся поднимают светло-жёлтые карточки, означающие «день», а при звучании минорного трезвучия – тёмно-синие, означающие «ночь». Причём, сразу оговаривается, что мажор – это светлый, а минор – тёмный лад, а не «весёлый – грустный». Иначе у детей сформируется неверное представление о ладах. Вспомним, например, пьесу «Лебедь» Сен-Санса. Её нельзя назвать весёлой, хотя она написана в мажоре. Так же, как и песню «Катюша» или «Шутку» Баха, написанные в миноре, не следует относить к грустным произведениям. Список подобных произведений можно долго продолжать. Для этого следует с ребятами слушать много произведений самого разного характера, а затем определять их лад. Если класс оборудован электронной доской, то дети смогут также увидеть выступление разных оркестров и ознакомиться с различными музыкальными инструментами.

б) интервальные карточки

Начинающим музыкантам очень нравится игра в интервалы. Для неё следует вместе с родителями сделать карточки с определёнными рисунками: на одной стороне нарисована цифра, на другой – цветная картинка. Каждый педагог вправе предложить те, что считает ближе всего для восприятия своих учеников. С детьми подготовительных групп (5-6 лет) это могут быть следующие интервальные карточки:

1. Прима – повторение одного звука. Птичка сидит на одной ветке и поёт песню на одном звуке – «Чик – чирик»

2. Секунда – звучит очень резко, остро. Поэтому на карточке нарисован Ёжик с острыми иголками.

3. Терция – звучит очень мягко. Нарисован мягкий пушистый Зайчик

4. Кварта – звучит призывно, решительно, активно. Мы поём попевку «Вставай, лентяй! Труба зовёт!». Поэтому нарисована Труба

5. Квинта – начало песни «Слышишь песню у ворот». Соответственно, на рисунке Пастушок, играющий на рожке.

Звездный Олимп

6. Секста – широкий, красивый интервал. Хорошо запоминается со словами «В лесу родилась елочка». Рисунок Ёлочки

7. Септима – очень резкий, широкий интервал. Ассоциация с большим страшным Драконом. Рисунок Дракона.

8. Октава – широкий интервал. Жираф, на наш взгляд, подходящая картинка.

Каждый интервал можно пропевать со словами. Например, прима озвучена текстом «Чик-чирик, чик-чирик», секста – «В лесу родилась сексточка» и т.д.

в) «лесенка»

На уроках очень помогают наглядные пособия, например, особо окрашенная «лесенка», охватывающая полторы октавы, поскольку многие песни начинаются с V ступени. Желательно, чтобы «лесенка» была у каждого ученика, так как она приходит на помощь в диктантах. Цвет ступенек распределён следующим образом.

Почему именно так? Ребята с первых же уроков знакомятся с понятием «тоники» и должны показать эту ступеньку по «лесенке». Она выделяется нарядным белым цветом и размерами (можно вспомнить, какого цвета бантики у девочек и рубашки у мальчиков первого сентября или цвет платья у невесты). Вводные звуки разрешаются в тонику, поэтому они оба закрашены одинаково. Главные ступеньки (I, IV и V) зрительно ассоциируются детьми с цветами российского флага, что очень помогает в подборе нижнего голоса на этих ступенях, особенно на начальном этапе. III и VI ступени – зелёные. Они помогут во втором классе при изучении параллельных тональностей. Построим терцию вниз от I ступени мажора – найдём тонику параллельного минора. Аналогично: построим терцию вверх от I ступени минора – получим тонику параллельного мажора.

4) Развитие чувства ритма

Очень большое внимание уделяется развитию чувства ритма. С первых же занятий дети знакомятся с понятием пульс, метр, доля. Для этого ученики маршируют, или «качают колыбельку», или играют заданную ноту (обычно это V ступень тональности) к какому-либо произведению. Если это знакомая песня, то и поют её. В этом случае можно поправить также и интонацию детей.

Изучая восьмые длительности, можно пофантазировать с учащимися и представить, что это маленькие котята, которые часто бегают вдвоём и хлопают в ладоши-лапки, проговаривая «ТИ-ТИ, ТИ-ТИ, ТИ-ТИ, ТИ-ТИ». Четверти же – это «взрослые коты» или «кошки», которые важно ходят и мурлычут: «ТА, ТА, ТА, ТА». Дети с огромным удовольствием бегают по классу, изображая котят и котов.

Затем учащиеся знакомятся с этими же длительностями с их графическим изображением на доске. Здесь помогает игра «Найди кота».

Звездный Олимп

Ученики хлопают каждый слог песни или стихотворения, а педагог записывает эти хлопки обыкновенными палочками на доске. Выясняется, есть ли тут «кот» и где он сидит. Оформляется ритм «котят» «воротиками». Детям объясняется значение цезуры («галочки»). Предпочтительно, чтобы в первых песенках или стихотворениях были одинаковые ритмические фразы, чтобы детям легче было объяснить, что здесь повтор, для которого существует специальный знак с точками, который называется репризой. И опять ввести игровой момент – нарисовать её «глаза» неправильно. Ребята обязательно укажут на ошибку педагога.

Потом дети хлопают ритм двумя руками и говорят его ритмослогами. Постепенно задание усложняется. Ритм прохлопывается поочередно по фразам: первая фраза простукивается правой рукой, вторая – левой и так далее. Материалом для ритмических заданий служат стихи или простые для интонирования песни, которые поются обязательно со словами, что облегчает процесс запоминания.

На первых занятиях пока ещё нет тактовых черточек. Они будут объяснены и расставлены позже, когда учащиеся достаточно хорошо усвоят четвертные и восьмые длительности и доли-пульс.

С маленькими детьми можно использовать ритмические карточки. Внизу нарисована одна доля (один прочерк), а сверху четверть, или две восьмые, или четыре шестнадцатые, или четвертная пауза. Половинная нота записывается над двумя долями (два прочерка). Ритм песенки можно показывать также жестами: восьмые длительности хлопать, на четвертные опускать руки на стол или колени, половинную – ставить руки на пояс, целую – сжать обе руки в кулачок.

Итак, с маленькими музыкантами можно работать следующим образом:

- дети слушают и запоминают стихотворение или песню и хлопают пульс; например,
Побывали мы в лесу.
Повстречали там лису.
- определяют количество фраз, их повторность или различие;
- каждый слог записывают ровными «палочками» на доске над нотным станом;
- оформляют ритм на доске;
- подчёркивают доли;
- проговаривают ритм ритмослогами с жестами;
- раскладывают этот ритм ритмическими карточками на партах и проговаривают или пропевают его ритмослогами.

Позже ребята рисуют акцент, тактовую черту, размер. При изучении этой трудной темы помогает игра «Поезд». Над нотным станом педагогом записывается ритм какой-либо песенки или стихотворения. Каждая написанная на доске длительность – это «пассажир» в поезде. Но пока в

Звездный Олимп

этом поезде нет ни «вагончиков», ни «дверей». Дети хлопают пульс, а потом подчёркивают каждую долю под написанным ритмом.

Можно разнообразить данную игру:

- сначала над нотоносцем рисуются «палочки», соответствующие слогам песни;

- хлопаются метр и обозначается прочерками под «палочками»;

- ученики обозначают ритм, объясняя, кто едет в поезде.

Выясняется, что в поезде есть места для сиденья (это доли), на одном месте могут сидеть или четыре крохотных мышонка, или два маленьких котёнка, или один большой кот/кошка (это длительности). На двух сиденьях сразу сидит бегемот, на трёх – слонёнок, а на четырёх – большой слон (целесообразно выбрать разных животных, чтобы потом не было путаницы в количестве долей).

Далее: сильная доля хлопаются ярче и отмечается акцентом. Это «ручка» от «двери вагончика». Теперь следует нарисовать «дверь», то есть тактовую черту. Дети запоминают правило: тактовая черта ставится перед акцентом, перед сильной долей. Уточняется, что перед первым акцентом тактовая черта не ставится.

Учащиеся считают по акцентам, сколько «вагончиков» в «поезде» (тактов в мелодии). Можно опять вспомнить об игре и попросить детей подсказать: в каком вагоне, например, едет кошка и два котёнка, в каком четыре котёнка, а где сидит бегемотик? Когда ученики знакомятся с паузами, уточняем, в каком вагоне есть пустые места. Такая игра способствует вдумчивому отношению детей к нотному тексту, и этот навык очень пригодится им впоследствии. Затем ребята выясняют количество мест (не «пассажиров»!) в каждом «вагоне» (то есть, долей). После чего записывается верхняя цифра размера. На начальном этапе обучения будут изучаться только размеры 2/4, 3/4 и 4/4. Поэтому можно объяснить нижнюю цифру 4 тем, что у паровоза именно четыре колеса, как и у машины.

Когда все тактовые черточки расставлены, дети хлопают пульс и проговаривают длительности ритмослогами. Можно усложнить задание: хлопая ритм и одновременно шагать метр. Можно разделить обучающихся на две группы: одна хлопает восьмые (это «котятка»), а другая – четверти (это «кошки»). Или кто-то из учеников играет на доминанте пульс песенки, а все дети хором поют её. Аккомпаниатор тоже поёт, а педагог слушает его индивидуально. Выбирается «дирижёр», который руководит хором, показывая дирижёрским жестом сильные и слабые доли. Для того, чтобы дети всегда показывали сильную долю направлением руки вниз и хорошо запомнили это правило, можно вновь вспомнить о поезде. Первое место в нём всегда находится внизу.

Дети любят играть в различные ритмические игры, например, находить нужный ритм из нескольких предложенных, по ритму узнавать песенки,

Звездный Олимп

исправлять в ритме ошибки и т.д. Особенно полюбились им ритмические (а затем и мелодические) «догонялки» – каноны. Это игра «Зайцы и лиса». Можно начинать эту игру пока с педагогом, но позже эта игра проводится уже между самими учащимися. Для этого группа делится на две половины: одна – это зайчики, которые должны убежать от лисы, а другая должна их догонять, это – лисы. Потом ребята меняются ролями. Не менее интересен приём ракохода, когда дети читают ритмический рисунок справа налево.

5) Освоение нотной грамоты

С первых уроков дошкольники и младшие школьники сольфеджируют мелодии, построенные сначала на одной ноте, что не только служит начальному этапу развития слуховых и ритмических данных, но и способствует быстрому освоению нотной грамотности. Полезным также представляется разучивание песен, слова которых повторяют название нот, например, песни Н. Френкель под общим названием «Нужно с нотами дружить»: «Дождик», «Фасоль», «Сарафан», «В октябре», «Пляшут зайцы», «Зима» или можно придумать свои песни-попевки. Можно также обозначить словом конкретную ноту, например, Дом, Рекс, Мила, Фары, Солнышко, Ляля, пограничник Сима. Постепенно задания усложняются, расширяется и диапазон песен.

6) Развитие внутреннего слуха

Работа по развитию внутреннего слуха начинается также с первых занятий. Детям предлагается с доски узнать хорошо знакомую песенку по ритму, а позже по мелодии (даже нередко и без настройки!), найти и исправить в них ошибки. Причём, сразу оговаривается, что вслух петь нельзя. Также можно записать на доске песенку с пропущенными нотами или ритмами. Как показывает практика, ученики с увлечением работают на уроке и пытаются узнать песенку. Если ребёнок затрудняется вспомнить название или слова песни, пусть исправит ошибки. Это будет доказательством того, что он действительно услышал песню внутренним слухом. Если её никто не узнал, песню следует спеть вслух. Такой приём очень оживляет урок и активизирует внимание детей.

Хорошо развивает внутренний слух и показ мелодии педагогом (без пения вслух!) по «лесенке» или «немой клавиатуре» и тоже с ошибками. Впоследствии можно поиграть в игру «Я – учитель», где роль учителя исполняет ученик. Он показывает по «лесенке» какую-либо знакомую мелодию, которую весь класс должен узнать, назвать и только после этого спеть вслух.

В первом классе можно включить игру «По грибы». На листе формата А4 ученики закрывают карточкой с рисунком грибочка ту устойчивую ступень, которую на рояле играет педагог. Дети – это «ёжики», которые собирают «грибочки» и несут к себе домой. Во втором классе можно уже добавлять и яркие неустойчивые ступени.

Звездный Олимп

7) Творческие игры и задания

В качестве творческого задания следует предложить учащимся поиграть в игру «Мозаика», то есть, сочинять музыкальные предложения, состоящие из фраз разных песен. Например, взять одну фразу из песенки "Лесенка" (звуки, идущие подряд от "до" к «соль»), а вторую фразу из песенки "Листопад" (спуститься по трезвучию «соль-ми-до»). Или наоборот: первая фраза идёт вверх по трезвучию или вниз по трезвучию, а вторая фраза – звуки, идущие подряд. Данная форма задания весьма продуктивна, так как пробуждает творческую фантазию и воображение, активизирует ритмическую организованность, активно развивает внутренний и внешний слух, развивает самоконтроль.

Очень нравится детям игра «Живые нотки». Каждый ребёнок – это определённая «нота» в песенке. Сначала ученики поют свою ноту по подсказке педагога, а весь класс должен отгадать песню. Потом эту песню следует спеть хором.

Не менее популярной стала игра «испорченное радио». На самых первых уроках можно петь какую-нибудь знакомую песню со словами, а вызванный ученик («дирижёр») жестами будет показывать классу «состояние» радио (молчит или работает). Дети очень любят эту игру, поэтому, чтобы не было обиды, лучше всего выбрать «дирижёра» считалкой.

Самая любимая игра – «Музыкальные прятки». Ученик должен внимательно слушать музыку и по изменению её динамики найти спрятанный предмет.

Таким образом, применение игры на уроках сольфеджио очень раскрепощает маленьких детей, заинтересовывает их и помогает легко понять и осознать трудные темы предмета.

Заключение

Авторы представленной статьи хорошо понимают, что приведённые формы работы могут не просто копироваться коллегами, но и дополняться, видоизменяться в зависимости от способностей группы, возможностей детей и условий работы (порой кабинеты по теоретическим дисциплинам бывают очень небольших размеров и тогда игры, связанные с передвижением по классу, становятся проблематичными). Однако приведённые примеры могут служить основой и примером для пробуждения творческой фантазии каждого преподавателя. Коллеги, хорошо владеющие компьютером, могут использовать на уроках различные мультимедийные средства, способствующие творческому и интеллектуальному развитию юных музыкантов.

ПОДГОТОВКА УЧАЩИХСЯ К КОНКУРСНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Тюкавкин В.В.,

преподаватель МБУДО «Детская школа искусств города Югорска»

Выбор репертуара

Выступление — результат напряженного творческого труда ученика, преподавателя и концертмейстера и является для них ответственным актом, стимулирующим дальнейший творческий рост.

Вряд ли кто-нибудь может спросить: нужна ли в жизни музыка? Музыка сегодня вошла в каждый дом, ее слушают взрослые и дети – народную, классическую, современную, развлекательную и серьезную. Разобраться в этом звучащем потоке порой бывает трудно, особенно детям. Процесс приобщения ребенка к высокому искусству, в том числе к музыкальной культуре, должен носить непрерывный характер, начиная с рождения.

И все потому, что в детские годы в семье не уделяется должного внимания музыкальному воспитанию. А в семье, серьезно занимающейся музыкальным воспитанием, ребенок постоянно находится в музыкальной среде и с первых дней жизни получает разнообразные и ценные впечатления, на основе которых развиваются музыкальные способности, формируется его музыкальная культура. Так, родители ученика моего класса Чермантиева Ильи - музыканты, помогающие мне закладывать основы мировоззрения, морали, эстетических вкусов своих детей, а я, как педагог профориентирую его на дальнейшее обучение, создавая им оптимальные условия для творческого развития.

Музыкальные конкурсы. Их значение в развитии личности учащихся.

Я, как и каждый педагог, увлеченный и влюбленный в свою профессию, мечтаю о том, чтобы мои ученики как можно чаще выступали на сцене.

Как правило, у каждого преподавателя много учащихся с разной степенью подготовки и дарования, у меня их 14. Поэтому, я создаю в классе обстановку здорового соперничества и бережного отношения к личности учащегося. Особенно ранимы менее способные учащиеся, поэтому в работе с ними я соблюдаю особый такт и ни в коем случае не допускаю насмешек и

упреков, относящихся или к их скромным данным, или к недостаточной в прошлом подготовке. Это может выработать у ученика комплекс неполноценности и тогда не может быть и речи ни о какой работе с ним. Он замкнется, будет все время внутренне «зажат», что не даст возможности его роста и может привести к тому, что такой учащийся бросит работать.

Звездный Олимп

Конкурс как творческое состязание юных музыкантов всегда являлся большим стимулом в развитии как учеников, так и преподавателей. На таких состязаниях воспитывается воля, сценическая выдержка, мастерство и много других качеств, формирующих будущего музыканта.

Но за этим стоит большой труд: одного обучения навыкам игры на инструменте мало. Необходимо воспитывать «бойца», способного самостоятельно мыслить, умеющего много трудиться и работать над ошибками, выдерживать большие физические и моральные нагрузки, не терять чувство оптимизма, а так же быть способным проявить свои знания, умения и навыки на практике. Мои учащиеся проходят через особый «фильтр» - музыкальные конкурсы.

Любой конкурс – это напряженная работа целой команды: ученика, преподавателя и концертмейстера. Моя задача, как педагога, правильно построить работу, грамотно подобрать репертуар, найти взаимопонимание между членами этой команды, быть на одной эмоциональной «волне» - это есть составляющие нашего успеха, победы на конкурсах.

Значение участия в конкурсах для каждого из нас имеет разное значение: если для ученика – это рост исполнительского мастерства, для педагога и концертмейстера – повышение уровня профмастерства, помогающий сориентироваться в потоке новых методических тенденций, обмен опытом, мастер-классы, и т.д.

Как известно, статус музыкальных конкурсов бывает разным:

- классный;
- школьный;
- городской;
- зональный;
- региональный;
- конкурс – фестиваль;
- всероссийский;
- международный.

Для показа на сцене, я выбираю произведения, близкие по характеру и настроению ученика на данном этапе его развития. В этом случае в сочетании с тщательно проведенной подготовкой есть наибольшие основания считать, что выступление будет удачным.

Я заинтересован, чтобы мои ученики на сцене играли как можно лучше. Это педагогическое честолюбие и желание показать высокий уровень работы своего класса, и самая важная цель – научить ребенка не бояться сцены, быть уверенным в свои силах. Надо всегда помнить, что неудачное эстрадное выступление может оставить неизгладимый след в психике ученика.

Поиск наилучшего пути в росте ученика связан с педагогическим экспериментом в области музыкального репертуара. Сложные произведения

Звездный Олимп

включаются в репертуар в виде исключения. На материале повышенной трудности ученик может значительно продвинуться вперед. Трудное произведение должно быть максимально близким ученику по духу и комфортным по исполнению. Некоторые недочеты в исполнении такого произведения можно прощать. Главное, чтобы исполнитель передавал верный характер и увлекал своей игрой.

Публичное выступление ученика должно стать неотъемлемой частью учебного процесса. Через него проявляется активность ученика, выявляется его энергетика. Именно выступление является той «деятельностью», которая, образовывая событие в жизни ученика, становится фактором, формирующим начинающего исполнителя.

При выборе репертуара для каждого ученика я рассматриваю программу как единое целое, при этом выстраиваю пьесы по нескольким позициям:

- для экзамена;
- концерта;
- ознакомления;
- самостоятельной работы;
- чтения с листа;
- технического совершенствования;
- ансамблевой игры;
- конкурсная программа.

Стараюсь программу выбирать совместно с учеником и концертмейстером,

выбирая репертуар по-душе, репертуар, который поможет полнее и ярче раскрыть его потенциальные возможности и даже повисить их «потолок», который ранее казался непреодолимым, дает ему возможность больше верить в себя. А вера в собственные силы может делать в буквальном смысле чудеса и является лучшей почвой для успешного продвижения вперед. Недаром Ф. Шопен наставлял молодых музыкантов: «Верьте, что вы играете хорошо, и вы будете играть еще лучше».

Подводя итог вышесказанному, можно сказать, что стержневые конкурсные произведения должны резонировать с внутренним миром ученика, тогда они смогут максимально работать на проявление его индивидуальности, на становление исполнительской личности. Это можно сформулировать как тезис:

«Не ученик для программы, а программа для ученика»

Подготовка к конкурсному выступлению

Итак, конкурсная программа выбрана. Начинается долгий творческий процесс осмысления художественных и исполнительских аспектов учеником, педагогом, концертмейстером: стиля, штрихов, технических приемов, динамических оттенков, формы, фразировки, дыхания и создание

Звездный Олимп

единого художественного образа. Любой творческий процесс предполагает умение самостоятельно организовать работу на уроке и дома:

- обладать большой работоспособностью и выносливостью;
- умение видеть проблему;
- специальные наблюдения, эксперименты и их обобщение в виде выводов;
- создание художественного произведения и т.д.

Точкой отсчета начального периода подготовки к ответственному выступлению или конкурсу может служить момент, когда ученик выучил программу целиком и стабильно исполняет её на память. Еще хочу сказать, что выучить программу необходимо не позднее, чем за месяц до назначенной даты выступления, поскольку музыкальный материал должен «устояться, прижиться» в рефлексорных ощущениях и собственном слуховом восприятии. Если период составляет менее 4 недель, то стабильность и уверенность в исполнении могут не успеть закрепиться как в памяти, так и в психомоторике.

Составными частями рабочего процесса при подготовке к выступлению являются: определение этапов работы с исполнителем, решение эмоционально – выразительных задач, поиск различных приемов техники, подбор рабочих жестов как у концертмейстера, так и у солистов.

Я использую общеизвестные исполнительские приемы (темп, динамика, фразировка и т.д.), определяю и чисто «Вокальные» способы (цепкое дыхание в произведении).

В моей репетиционной работе важным средством общения является слово. Общение позволяет мне раскрыть художественную идею произведения, пояснить свои намерения и вызвать у учеников соответствующие ассоциации, что помогает яснее понять художественный образ сочинения.

Конечным результатом разучивания сочинения станет воплощение творческого замысла композитора и концертное выступление.

Мотивация на успешное выступление

Я считаю, что в глубине души каждого ребенка спит целый мир цветов, оттенков, звуков, движений, и поэтому перед выходом на сцену я всегда провожу рефлексю, нахожу те слова, которые мотивируют ребенка на успешное выступление . «Ты молодец, самый лучший, успешный, программу знаешь хорошо. Сыграй так, чтоб понравилось самому себе»

Мне приходится много работать над эмоциями и яркой подачей музыкального образа и большую часть работы направляю на формирование аналитических рассуждений и логических доказательств. Я всегда объясняю, почему надо играть именно таким приемом, а не другим, штриховые особенности произведения, взятие дыхания и т.д.

Звездный Олимп

Задам Вам простой вопрос: чего мы больше всего боимся, выходя на сцену? Думаю, что все согласятся с таким ответом: как правило, мы боимся ошибиться, остановиться, забыть.

Внимание! **Ошибиться, остановиться и забыть** — это разные вещи, и они не всегда связаны между собой, поскольку:

- можно ошибиться, но не остановиться и не забыть;
- можно остановиться, но не вследствие ошибки или того, что забыли;
- можно забыть, но не ошибиться и не остановиться (кстати, это в практике бывает достаточно часто у опытных концертмейстеров, когда они забыв текст, «на ходу» подбирают по слуху)

Несмотря на разницу между ошибиться, остановиться и забыть (не стану эту разницу более подробно уточнять), есть нечто общее, позволяющее не случиться ни одному, ни другому, ни третьему. Это общее назову неким «базовым состоянием», дающим возможность избежать и ошибки, и остановки, и забывания текста.

Так что же это за «базовое состояние», необходимое исполнителю для концертного выступления и позволяющее во время исполнения сделать все, что чувствуешь, знаешь, умеешь и понимаешь на сегодняшний день? Вполне справедливо будет определить его как «концентрированное внимание», которому в процессе подготовки к выступлению я уделяю большое внимание.

Работая над произведением, я работаю над качеством внимания, которое поможет не только избежать потерь в процессе концертного исполнения, но и, «приобрести» — исполнить свой лучший вариант из всех возможных на сегодня.

Как правило, удачным выступлениям сопутствуют приподнятое настроение, желание играть хорошо, особый боевой задор, отсутствие утомления, хорошие отношения с окружающими, нормальное физическое самочувствие.

Чтобы вырастить «конкурсного ученика», всегда стремился объяснить для самого себя те процессы, благодаря которым достигается огромный результат в общении с учеником. Я выделяю две стороны:

все, что связано со знанием излагаемого материала, методикой и техникой его подачи, и творческий подъем духовных сил ученика и педагога. Это легко увидеть и ощутить по сверкающим глазам и по той атмосфере, которая возникает в классе.

Исходя из своего опыта, хочу заметить, что дети – «Конкурсанты» обладают способностью к постоянному анализу.

Концертное (конкурсное) выступление – итог работы преподавателя, концертмейстера, ученика.

Звездный Олимп

Детям свойственно конкретно-чувственное восприятие мира. Жизнь у них состоит из ряда событий. В музыке выступление перед слушателями, выход на сцену – это событие. Сцена воодушевляет учеников. Ребенок должен получать знания и навыки, только живя в музыке, воспринимая обучение как живой процесс, состоящий из музыкальных событий.

Концерт – это праздник, радость. Перед слушателями дети играют лучше, чем в классе: более артистично и темпераментно. Возможность проявить себя, самоутвердиться, продемонстрировать успехи и услышать похвалу, аплодисменты является потребностью детского возраста.

Публичное выступление у зрелого музыканта – цель, а в детской педагогике – средство развития. Определяя значимость выступления на эстраде, необходимо помнить, что произведение живет только будучи исполненным публично, и след в душе ученика оно оставляет тогда, когда он превращается в артиста, когда у него есть слушатели.

«Сюрпризы» на сцене – вещь неизбежная. Ведь выступления протекают в разных условиях, каждый раз в иной обстановке, да и сам ученик не машина: акустика зала, состав публики, ее поведение и реакция, физическое и душевное состояние, всякого рода случайности – ведь это все так или иначе влияет на исполнение и требует постоянных коррективов, мгновенного приспособления к обстоятельствам. Кто всегда готов к подобным изменениям, у кого хорошо развиты быстрота реакции, находчивость фантазия – тому не страшны никакие случайности, наоборот, они могут поджечь воображение, стать источником творческих находок.

А когда выступление состоялось (оно могло быть успешным или неуспешным), но в любом случае я всегда провожу его анализ и извлекаю полезные уроки для подготовки к последующим выступлениям. Особого внимания заслуживает разбор неудавшиеся моментов в исполнении, выяснение исходных причин срывов. Понимание и осознание сделанных ошибок уже само по себе есть первый шаг к их устранению.

Первый вопрос, требующий ясного ответа, касается психологического настроения исполнителя. Здесь следует выяснить характер волнения и вспомнить:

- когда удалось избавиться от излишнего напряжения?
- каким было эмоциональное состояние до выступления, в момент исполнения и в паузах между пьесами?
- что раздражало и отвлекало?
- удалось ли установить психологический контакт с аудиторией?

Нельзя оставить без внимания анализ чисто внешних факторов: удобство костюма и обуви, высоту стула, акустику зала и пр.

При умелом педагогическом влиянии каждое выступление подводит ученика к внутренним «открытиям». «Открытию» себя как артиста, «открытию» красивой музыки, «открытию» в себе творческих возможностей.

Звездный Олимп

Выступление на концерте, конкурсе – событие – является основой развития обучения, раскрывающего индивидуальность ученика. Концертная деятельность оказывает огромное влияние на творчество исполнителя.

ОСОБЕННОСТИ ВЛИЯНИЯ МУЗЫКИ НА РАЗВИТИЕ И ФОРМИРОВАНИЕ УМСТВЕННЫХ СПОСОБНОСТЕЙ

*Кутуева О. А.,
преподаватель МБУДО
«Детская школа искусств города Югорска»*

Занятия музыкой, начатые в раннем детстве, очень ускоряют, интенсифицируют и активизируют развитие мозга. Улучшает качество нейронной сети. Обеспечивает лучшую пластичность мозга. Влияет на состояние мозга в пожилом возрасте, в частности-при восприятии устной речи, которая ухудшается с возрастом.

Особенности влияния музыки на развитие и формирование умственных способностей.

«Люди, которые рано начали заниматься музыкой «отодвигают своего Альцгеймера». Хотя это прямо к этому не относится-мозг таким образом получает очень интенсивную тренировку. Какая тренировка? В чем ее особенность? Длительности нот, последовательность одной за другой, высота, количество, размер, сильные-слабые доли, темп, динамика, количество тембров и так далее. Для всего этого требуется огромная работа мозга. Важно понимать, что речь не идет про «Жили у бабуси... 2 веселых гуся...», а про формирование и тренировку нейронной сети. Качество нейронной сети улучшается у тех, кто занимается музыкой. Пластичность мозга лучше потому, что он тренируется особым образом, влияет на состояние мозга в пожилом возрасте. В частности мы обращаем внимание на то, что пожилые люди начинают плохо разбирать речь (не плохо слышать, а именно плохо распознавать слова в речи). И это не потому, что у них уши плохие. Это мозг перестает расшифровывать. Децибелы(ДБ) здесь то же не помогают, громкостью не исправить ситуацию. Пожилые не неслышат звуки, а перестают их идентифицировать.. Когда же люди занимаются музыкой – это качество влияет на распознавание, потому, что мозг привыкает анализировать тонкие отличия в физическом звуке. Т. Черниговская

«С большой вероятностью можно предположить, что если скрипачу пересадить почку от полицейского, он по-прежнему будет играть на скрипке и если даже этому скрипачу пересадить сердце от бухгалтера, то скрипка его

Звездный Олимп

все равно будет звучать. Я подбираюсь к органу, который пока еще пересаживать не научились. Это наш мозг.» А. Бегак.

Вы знали, что при игре музыканта на музыкальном инструменте в его мозге «взрываются фейерверки». Спокойные, сосредоточенные с виду музыканты внимательно читают ноты, совершая точные и отработанные движения, а в их головах-потрясающие салюты.

Откуда нам это известно? В течение нескольких последних десятилетий неврологи значительно продвинулись в понимании работы нашего мозга. Благодаря мониторингу с помощью таких инструментов как FMRT (Functional Magnetic Resonance Imaging) и PET (Positron Emission Tomography) при подключении людей к этим машинам, задавая при этом читать, решать математические задачи-происходит отклик в соответствующих мозговых областях. Когда же исследователи дают послушать музыку испытуемым - у мозга начинается праздник. Множественные области мозга взрываются одновременно. Обработывая звук, отделяя элементы мелодии и ритма для того, чтобы совместить их в целом музыкальном произведении. Наш мозг совершает это за доли секунды, между тем как мы, услышав музыку, начнем натапывать ритм. Когда же ученые переключились с мозга слушателей на мозг музыкантов, небольшое празднество на заднем дворе превратилось в целый концерт. Оказывается, прослушивание музыки неплохо задействует голову, а ее исполнение является эквивалентом полноценной тренировки на все тело.

Неврологи узрели зажигание многих областей мозга одновременно обрабатывающих отличающуюся информацию замысловатых, взаимосвязанных и удивительно быстрых последовательностей. Но что же такого особенного есть в создании музыки, что так включает наш мозг. Исследования проводятся не так давно, но неврологи могут кое-что рассказать. Игра на музыкальных инструментах вовлекает практически все области мозга сразу, в особенности визуальный, слуховой и двигательный кортексы (Кора́ больших полушарий головного мозга или кора́ головного мозга (лат. cortex cerebri) — структура головного мозга, слой серого вещества толщиной 1,3—4,5 мм^[1], расположенный по периферии полушарий большого мозга и покрывающий их. Наибольшая толщина отмечается в верхних участках предцентральной, постцентральной извилин и парацентральной долики^[2]. Кора головного мозга играет очень важную роль в осуществлении высшей нервной (психической) деятельности .)

Подобно всяким тренировкам дисциплинированный и систематический подход к игре улучшает работу мозга, что в последующем отражается и на других видах деятельности. Очевидная разница между прослушиванием и игрой в том, что игра требует точных моторных навыков, а это вовлекает в работу оба полушария. Это объединяет лингвистическую и математическую

Звездный Олимп

точности левого полушария с оригинальностью и творчеством, которым отличается правое полушарие.

В силу этих причин было установлено, что занятие музыкой увеличивает объем и активность мозолистого тела мозга (Мозолистое тело (лат. corpus callosum) — сплетение нервных волокон в головном мозге соединяющее правое и левое полушария. Кроме мозолистого тела, полушария соединяет передняя спайка, задняя спайка и спайка свода (commissura fornicis). Но мозолистое тело, состоящее из 200—250 миллионов нервных волокон, является самой большой структурой, соединяющей полушария.) - моста между двумя полушариями, улучшая их сообщения и в плане быстроты и многообразия их маршрутов. Это позволяет музыкантам решать проблемы более эффективно и творчески как в обычных так и в академических условиях.

Поскольку создание музыки включает в себя понимание эмоциональной основы и сообщения, музыканты обладают высоким уровнем исполнительных функций, включающих в себя планирование, разработку стратегии, внимательности к деталям и требующим синхронного анализа когнитивных, в также эмоциональных аспектов.

Эта способность сказывается на работе нашей системы памяти и музыканты безусловно демонстрируют улучшение функций памяти создавая, охраняя и извлекая воспоминания более быстро и эффективно.

Исследователи говорят, что память музыкантов наделена воспоминаниями, большим количеством концептуальных и эмоциональных звуковых и контекстных меток, подобно хорошему интернет-поисковику.

Почему же мы решили, что всеми этими преимуществами наделена именно музыка, а не спорт или рисование? Возможно люди углубившиеся в музыку были умнее с самого начала?

Неврологи рассматривали данные вопросы, но до сих пор они делают вывод, что творческий и эстетический аспекты обучения игры на музыкальных инструментах отличаются от других изученных занятий. В том числе от других видов искусства.

Несколько рандомизированных исследований участников с одинаковыми когнитивными функциями и уровнем нервной обработки определили, что те люди, которые прошли музыкальное обучение показали улучшение в множественных участках мозга по сравнению с остальными.

Эти исследования, доказавшие пользу игры на музыкальных инструментах продвинули понимание работы мозга приоткрыв нам тем самым завесу внутренних ритмов и сложных взаимодействий из которых состоит удивительный оркестр в наших головах.

Игра на фортепиано позволяет одновременно подключить голос. Даже у многих музыкально одаренных детей могут быть нарушены связи двигательных систем коры больших полушарий мозга. Преобладают или

Звездный Олимп

сенсорные, или моторные функции. Нотно-клавишный процесс гораздо сложнее, чем буквенно-голосовой. Одновременная игра и пение приводят к согласованности разных функций полушарий мозга. Без нормального дыхания пианистические возможности ученика заведомо ограничены. При ежедневной работе, при многократном повторении музыкального материала может произойти улучшение как дыхательного, так и речевого процесса.

Педагогическое счастье - от первоклашки до выпускника.

Применительно для Музыкальных отделений Детских школ искусств важно отметить не самоцель Христоматийной подгонки музыкального изучаемого материала, а сложность нотного текста и воспроизведение на музыкальных инструментах в контексте личностного развития, индивидуального преодоления СЕБЯ. Совмещая данную идею с обязательным условием положительных эмоций от общения с преподавателем, музыкой, инструментом. Домашнее музицирование для родителей-гостей семьи или выступление в Карнеги-ХОЛЛ (англ. Carnegie Hall концертный зал в Нью-Йорке) — для каждого конкретного ребенка собственное ощущение себя Николаем Луганским или Лолой Астановой и есть важнейшие моменты.

Вы задавали себе вопрос - почему в первой четверти первого класса дети с огромным удовольствием играют пьесы «На коньках», «Охота на бабочек» И. Иордана, «Танец попугаев» Е. Олерской и тому подобное. Дети бегут в музыкальный класс, далее делятся успехами с родителями и друзьями. В каждой школе есть замечательное место стоящего где-то в уголке фортепиано, где дети друг перед другом играют то, что умеют. Для них важна не сложность произведений, которые они играют, а счастье исполнять самим то, что у них получается лучше всего. Как же легко они перехватывают друг от друга мелодии и отрывки пьес выученных вот так на переменах. Такие перемены я помню и из своего детства, эти же моменты я примечала в период обучения своих детей, а теперь и внуков.

В гонке же за «стимулирующими»- премиальными надбавками, ЭГО-самовыражения педагогического опломба зачастую дети попадают в жернова сравнения, нервозности и даже злости со стороны педагогов. Конкуренция- великая вещь. Это двигатель прогресса, успеха и развития. Однако цена этих целей порой не оправдана, опасна и порой даже преступна!

В данном докладе я хочу в громкий голос призвать всех имеющих отношение к предлагаемой теме каждое утро открывая ключом класс для занятий, напомнить себе, что родители доверили нам детей полностью доверяясь и полагаясь на наше педагогическое мастерство, терпение, наставничество, дружбу, тепло и любовь.

Хочется также напомнить, что в отличие от общеобразовательных школ, куда дети ходят обязательно и без исключения как безусловная необходимость-

Звездный Олимп

в музыкальную школу идут дети по ЖЕЛАНИЮ! Будем же стремиться к тому, чтобы отследить для себя оценочную параллель при окончании образовательного курса. Влияние музыки на развитие личности бесспорно. Пронесем же через годы взгляд наших детей сначала глядящих снизу вверх, растущих и с каждым годом поднимающихся на наш уровень в прямом и переносном смысле. Когда же мы им говорим -ДО СВИДАНЬЯ! Чувство выполненного долга, взаимной радости от общения должно переполнять нас-педагогов, детей и родителей.

P.S.:

И... Родителей...

Не осудить, но распознать, почувствовать, понять. Как же важен фактор родительского включения в этот «равнобедренный треугольник»

РЕБЕНОК-ПЕДАГОГ-РОДИТЕЛЬ.

Не осудить педагога. Не самоутверждаться за счет ребенка. Не бояться пробовать себя (своих детей) на других инструментах, если вы чувствуете особенности восприятия, особенности памяти, особенности вкуса, физические особенности и возможности вашего ребенка и многие, многие другие нюансы личности вашего ребенка, которые к сожалению педагог взглядом со стороны определяет быстрее и точнее, чем этого бы хотелось наблюдать со стороны родителей.

Только личная родительская заинтересованность, участие в процессе помогут вырастить успешных, гармонично развитых детей.

ИМПРОВИЗАЦИЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Могуш Л. А.,

Преподаватель МБУ ДО «Детская школа искусств города Югорска»

Для того чтобы воспитать творческую личность, необходим комплексный подход. Развитие разносторонней гармоничной личности возможно при условии единства духовного, художественного и мировоззренческого начала. Огромное значение творчества заключается не только в результате, но и в самом творческом процессе.

Творчество – это тот путь, который может помочь ребёнку в дальнейшем стать разносторонней личностью. Это в полной мере относится к импровизации. Развитие творческих умений в восприятии, сочинении, импровизации - вот та главная цель, которую я понимаю под развитием творческого начала. Этим определяется актуальность избранной мною темы.

Звездный Олимп

Так как предмет импровизации является довольно редким в музыкальных школах, преподаватель целью урока ставит распространение опыта в этом направлении.

Импровизация позволяет выйти за общеустановленные рамки усвоения материала, стимулирует у детей интерес к приобретению дополнительных знаний, расширяет их кругозор, пробуждает творческий потенциал. На уроках ученик приобретает навыки, как инструментальной, так и вокальной импровизации.

подавляющее большинство музыкантов, воспитанных на классике, настолько привязаны к нотам и лишены своего, свободного взгляда, вернее, слышания, способности находить гармонические варианты, где каждое соприкосновение с малознакомой и даже знакомой мелодией в плане её гармонизации или же импровизации на неё, становится для них проблемой. В работе с импровизацией акцент ставится на развитие слуха (минимум нотных значков, точнее «к нотам через слух»).

Это ни в коем случае не отвергает необходимости изучения нотной грамоты, а лишь доказывает, что все пути к музыке хороши. И было бы неплохо, если бы все музыканты сочетали в себе и хорошего академического музыканта и умели бы неплохо музицировать (импровизация, подбор по слуху, сочинение музыки).

У педагогов, желающих заняться импровизацией, возникает вопрос – с чего начать? Конечно с себя! Научить может только умеющий. Но и тот, кто не умеет, может научиться! Я тоже училась этому, начиная почти с нуля, работая со своими учениками и нарабатывая приёмы, при помощи которых можно как можно быстрее научить ребёнка творить. Процесс такой наработки никогда не останавливается. Методом проб и ошибок выявляются приёмы, с помощью которых врождённый дар любого ребёнка импровизировать приспособляется к новым условиям (все дети умеют импровизировать, то есть они играют с игрушками, придумывая различные ситуации). А мы их учим играть с мотивами, интервалами, аккордами и так далее, постепенно приспособляя к определённому инструменту.

В музыкальную школу ученики поступают с разной музыкальной подготовкой или без подготовки. Для детей, не имеющих подготовку, упражнения на фортепиано даются по минимуму. Больше внимания желательно уделять вокальной импровизации (сочинение песен, импровизация голосом под стили синтезатора или аккомпанемент преподавателя). С учениками, владеющими в той или иной мере инструментом, начальный этап обучения проходит быстро, а с иными детьми - очень быстро. Учитываются и природные способности ребёнка – чувство ритма, музыкальная память, музыкальный слух. Если такие

Звездный Олимп

способности слабые и инструментом не владеет, то начальный этап сильно растягивается. Методы обучения импровизации должны подстраиваться под ребёнка, а не ребёнок под методы.

Главное правило - урок должен быть интересным, разнообразным (а желательно и весёлым), как для ребёнка, так и для самого учителя.

Важнейшим фактором, позволяющим добиваться ощутимых результатов, является психологический климат на уроке. Это должны быть предельно доверительные отношения (на равных). Только чувствуя себя свободно, и расковано, ребёнок сможет импровизировать сначала в классе, а потом и на публике. В это состояние сиюминутного творчества нужно научить входить как можно быстрее, а этому и способствуют отношения между учителем и учеником.

Функциональная импровизация

С первых уроков ребёнок знакомится с **функциональной** импровизацией. Это импровизация на определённые последовательности аккордов.

Проверка его творческих способностей осуществляется при помощи следующего упражнения – учитель исполняет в размере 2/4 (можно исполнять в размере 3/4 и 4/4) последовательность аккордов:

C+7 - Am 7 - Dm7 - G7

ДО+7 - ЛЯ m7 - РЕ m7 - СОЛЬ7

I+7 - VI 7 - II m7 - V7

ВАРИАНТ 1

C+7 Am7 Dm7 G7

ВАРИАНТ 2

C+7 Am7 F+7 G7

а задача ребёнка исполнять (сочинять) разные мотивы по белым клавишам (просто перебирать, буквально одним пальцем, только белые клавиши, так как мы находимся в До мажоре). Обычно получается у всех, у детей и у взрослых, и с первого урока. А если и возникают какие-либо заминки, то учитель помогает – импровизирует, чередуясь с учеником (мотив исполняет ученик, другой мотив - учитель – своеобразный обмен опытом).

Звездный Олимп

Это упражнение позволяет сразу показать учителю музыкальность, ритмичность ученика, его способность придумывать. Обычно импровизация получается с первого урока и очень радует как ученика, так и учителя. Использовать эту последовательность аккордов можно в любой тональности, но в импровизации мы учитываем ключевые знаки. Если мы импровизируем в Ре мажоре, то импровизация строится по всем белым, кроме ноты Фа и ноты До. Это заранее обговаривается с учеником. Дети начинают хорошо ориентироваться в тональностях.

Пример первого урока

(ученик может быть без музыкальной подготовки)

Учитель:

«Приготовь один пальчик (2й)! Сейчас я буду тебе играть красивые аккорды, а ты нажимай разные клавиши. Нам нужны нотки и длинные и короткие, и в первой и во второй октавах. Начинаем! (Учитель играет, а ребёнок импровизирует, но у него получается не ритмично и не логично)

А давай я начну мелодию, а ты продолжишь на тех же клавишах и старайся повторять мои ритмы.

А если играть нотки последовательно друг за другом, то получится лучше! Избегай больших скачков в мелодии, ведь то, что удобно спеть голосом, то лучше слушается. Мелодии должны быть простые, чтобы хорошо запоминались слушателем, тогда они ему понравятся (обычно ученик старается нажать очень много звуков, получается «суета»). А давай делать остановки на длинных звуках, чтобы наш слушатель смог «переварить» то, что ты наиграл!

Ребёнку постоянно напоминают, что он играет для слушателя. Если ребёнок будет играть не интересно, то и слушателю будет неинтересно. На уроках постоянно говорится о том «энергетическом послыле», который должен исходить от ученика – исполнителя.

«Если ты получаешь удовольствие от своей игры, то и слушатель тебя будет слушать внимательно и с удовольствием, а если ты боишься и не делишься своей «энергией», то мелодии получатся корявые и не «вкусные» и слушатель зашуршит фантиками, затоскует и не будет тебя слушать».

Также можно использовать ритмические карточки, на которых написаны длительности или короткие ритмические рисунки, из которых можно составлять ритмическую импровизацию и потом играть по белым клавишам свои импровизации, используя эти ритмы, так как часто возникает проблема именно из-за ритма. Поначалу ребенок играет один и тот же ритм.

Пример ритмических рисунков:

№1



№2



Звездный Олимп

Можно придумать на эти ритмы фразы:

1. «ДА-ВАЙ, ПОИГРАЙ! ПОИМПРОВИЗИ-РУЙ!»

2. «РАЗ, ДВА, ТРИ! РАЗ, ДВА, ТРИ! ПО-ИГ-РАЮ Я!»

Пусть ребенок придумает свои слова и сочиняет мелодию, напевая.

Если это упражнение вы показываете старшему ученику, и он уже хорошо владеет левой рукой, то не спешите предлагать ему играть вместе руками, так как аккомпанемент должен исполняться автоматически, чтобы импровизация получилась более интересной и свободной. Для этого вы можете потренироваться так – ученик импровизирует, а вы аккомпанируете и потом вы меняетесь местами. Это полезно, так как ученик, исполняя партию левой руки, решает 2 задачи – доводит левую руку до автоматизма и перенимает опыт педагога, который показывает все разнообразие импровизации.

Удобна для импровизации такая последовательность аккордов:

1 C+7 Dm7

2 C+7 Dm7 Em7 Dm7

Мелодию также играем по звукам До мажора

Более взрослые ученики импровизируют эту же последовательность с уменьшенными септаккордами, но в импровизации уже нужно учитывать появляющиеся знаки альтерации и если в аккорде появляются такие знаки, то в мелодии также надо нажимать эти ноты:

C+7 C#°7 Dm7 D#°7 E°7 Dm7 G7

Чтобы аккомпанемент не звучал громоздко можно аккорды разложить:

C+7 Am7 Dm7 G7 C+7 Dm7 Em7 Dm7

Звездный Олимп

Учимся играть аккорды в тесном расположении
Сначала на уже известную нам последовательность аккордов:

C+7 Am7 Dm7 G7



Затем импровизируем на следующую последовательность аккордов
«ЗОЛОТАЯ СЕКВЕНЦИЯ»:

Am7 Dm7 G7 C+7 F+7 Hdin7 E7 Am7



Предлагаю 2 расширенные последовательности аккордов на уже знакомые
нам 4 аккорда:

C+7 Am7 Dm7 G7 C+7 Am7 Dm7 G7



5 Em7 A7 Dm7 G7 Em7 A7 Dm7 G7



Предлагаю для импровизации еще один красивый аккомпанемент:



В правой руке мы импровизируем только по этим нотам и еще можно
импровизировать по блюзовой гамме ЛЯ.



О ней рассказано будет позже

Ученику предлагаются самые разные последовательности аккордов и не
сложные музыкальные темы («Осенние листья» Жозефа Косма,
«Пассакалия» Генделя и др.)

Звездный Олимп

Chord progression for "Звездный Олимп":

Staff 1: C+7, Am7, Dm7, G7, C+7, Am7, Dm7, E7

Staff 2: Am7, F+7, G7, Em7, A7, Dm7, G7

Осенние листья

Тема для импровизации
Theme for improvisation

Autumn leaves

Дж. Косма
J. Kosma

Musical notation for "Осенние листья" (Autumn leaves) by J. Kosma. The score is in 6/8 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a harmonic accompaniment. The second system continues the piece with a first ending bracket over the final measures.

Звездный Олимп

Пассакалия

ТЕМА
THEME

Passacalia

Гендель
Handel

Musical notation for the first system of the Passacalia theme, measures 1-5. The piece is in 4/4 time. The right hand (treble clef) starts with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for the second system of the Passacalia theme, measures 6-10. The right hand continues with eighth and sixteenth notes, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Варианты

Variations

Musical notation for the first variation, measures 10-14. The right hand has a quarter rest in measure 10, then continues with eighth notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Musical notation for the second and third variations, measures 15-19. The right hand has a quarter rest in measure 15, then continues with eighth notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Musical notation for the fourth and fifth variations, measures 20-24. The right hand has a quarter rest in measure 20, then continues with eighth notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Звездный Олимп

Что можно использовать в своей импровизации?

Простые мотив без интервальных скачков:



Простые мотивы с интервальными скачками:



Гаммаобразные пассажи:



Триоли:



Арпеджио: Обыгрываем тот аккорд, который в данный момент исполняется в левой руке:

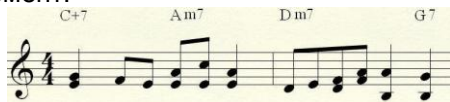


Мелизмы (форшлаги, морденты всех видов, группетто, трель, тремоло, арпеджато, глissандо). Но нельзя перегружать мелодию украшениями. Нужно добавлять их в меру. Это обговаривается перед импровизацией:



Интервалы.

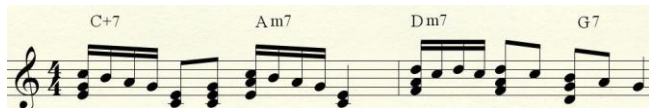
Обогащаем мелодию интервалами. Ориентируемся по аккордам. То есть, подставляя нижний звук в мелодии тот, который есть в аккорде в тот момент:



Аккорды.

Когда мы вводим аккорды в импровизацию, то нужно ориентироваться по аккордам левой руки:

Звездный Олимп



Хроматическая гамма.

В импровизации можно вводить как небольшие пассажи, так и длинные хроматические «куски». Все зависит от замысла автора:



Пунктирный ритм, Синкопы:



Если мы введем в нашу импровизацию вышеперечисленные элементы, то импровизация обречена на успех. Не забывайте о развитии, о кульминации. Ваша импровизация должна напоминать интересный рассказ или остросюжетный фильм. Но вы можете импровизировать так, как вам угодно. Это ваше произведение и, главное, вы должны получать удовольствие от свободы, от красоты неожиданных мелодий.

«КАКОВО УПОТРЕБЛЕНИЕ, ТАКОВА И ПОЛЬЗА» КАРЛ ЧЕРНИ (ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ)

Одинцова Т.В.,

преподаватель МУДО «Электроуглинская ДМШ»

Нет более популярного имени в музыкальном педагогическом мире, чем имя Карл Черни. Это великое имя сопутствует пианисту всю жизнь. И когда молодой музыкант делает первые шаги, и когда совершенствует свое мастерство. «Мы по достоинству еще не оценили Карла Черни»- писал Иоганнес Брамс. Эта мысль, высказанная в XIX веке, справедлива и в настоящее время. Далеко не в полном объеме известны фортепианные сочинения Карла Черни, в том числе сборники его полезнейших инструктивных этюдов и упражнений.

Карл Черни был выдающимся фортепианным педагогом, из школы которого вышли такие музыканты - виртуозы, как Ференц Лист, Теодор Лешетицкий, Эжен Д'Альбер, Александр Иванович Зилоти, Анна Николаевна Есипова. Черни написал более тысячи произведений

Звездный Олимп

различных жанров, среди них множество симфоний, сонат, трио, квартетов, этюдов и упражнений, а также фундаментальных методических трудов.

В лице Карла Черни гармонично сочетались и взаимно дополняли друг друга композитор, пианист, педагог, преследующий определенные просветительские цели. Просветительские цели прежде всего были направлены на пропаганду творчества глубоко почитаемого им Л.В.Бетховена, фортепианные сочинения которого составляли неотъемлемую часть концертных программ Черни: так, в 1806 году он впервые исполнил на С-dur`ный концерт Бетховена, а в 1812 – с большим успехом Пятый Es-dur`ный концерт. Черни переложил для фортепиано симфонию Бетховена, и именно ему композитор доверил сделать фортепианный вариант единственной и страстно любимой своей оперы «Леонора» (1805). Черни способствовал также широкому распространению произведений выдающихся композиторов -XVIII - XIX веков; он аранжировал в две и четыре руки оратории Генриха Шютца, Георга Фридриха Генделя, кантаты И.С. Баха, симфонии Людвиг Шпора, Йозефа Гайдна и Вольфганга Амадея Моцарта; впервые осуществил редакции сонат Доменико Скарлатти, «Хорошо темперированного клавира» и других полифонических сочинений И.С. Баха.

Черни перевел на немецкий язык школу Л. Адама «Метода или общий принцип аппликатуры на фортепиано», 4-томный труд А. Рейхи «Полный учебник музыкальной композиции», а также «Искусство пения в применении к фортепиано» С. Тальберга. Черни переработал совместно с А. Мюллером клавикордную школу Г.С. Лелейна (1773); редакция этой школы вышла в 1825 году под названием «Grosse Fortepiano Schule». Большой заслугой Черни является и то, что им создана своего рода фундаментальная энциклопедия «Обзор всей музыкальной истории», где в хронологическом порядке представлены сведения о крупных композиторов всех времен и народов. Наконец, Черни оставил несколько поэтических опусов: Им написаны две драмы. «Разные случаи», «Арфистка», а также несколько стихотворений.

Карл Черни прожил шестьдесят лет (1791 – 1857). С детства (начиная с 1801 года) 3 года Черни обучался у великого Людвиг вана Бетховена фортепианной игре. Трудно переоценить ту роль, которую сыграли для Черни занятия с Бетховеным. Он не только почитал Бетховена как своего педагога, но и боготворил как композитора. Черни разучивал все его произведения тотчас по их появлении, и многие из них – под собственным руководством мастера, а позднее, вплоть до последних дней Бетховена, наслаждался дружеским и поучительным общением с ним.

Из огромного творческого наследия К. Черни (мессы, оратории, фортепианные, оркестровые и камерные сочинения) долговечными оказались только его этюды. С 15-ти лет Черни был популярен как педагог, и

Звездный Олимп

равного ему в Вене не было в вопросах развития игры на фортепиано. Ференц Лист, Делер, Тальберг, г-жа Бельвиль и др. были его учениками. Среди них, конечно, особое место принадлежит Ференцу Листу. Причем К. Черни был единственным и настоящим учителем Листа. В этой триаде: Бетховен – Черни – Лист, Черни сыграл важную связующую роль, восприняв и творчески переработав классическую технику Бетховена, с одной стороны, а с другой, - передал молодому Листу свои фундаментальные технические достижения. Лист же, в свою очередь, поднял черниевскую технику на исключительно высокую ступень виртуозности. Памятуя заветы Черни, Лист, в своей педагогической работе, рекомендовал самую тщательную работу над «фундаментальными формулами». Лист считал необходимым, чтобы в процессе исполнения техническая сторона не волновала пианиста. Уже в то время Лист понимал, что «такая работа способствует автоматизации движений и разгрузке сознания в процессе исполнения технических подробностей».

То, что понятие «техника» не является для Черни синонимом беглости, видно из методических трудов Черни, из его сочинений, охватывающих буквально все стороны фортепианного исполнительства. Он оставил нам в наследство действительно «Геркулесов труд», по меткому выражению Генриха Нейгауза, где систематизирована вся фундаментальная техника классического механизма XIX века:

«48 этюдов в форме прелюдий и каденций» ор. 161

«Школа беглости», ор. 299

«Школа стаккато и легато», ор. 335

«Школа украшений, форшлагов, мордентов и трелей», ор. 355

«40 ежедневных этюдов», ор. 337

«Школа для левой руки», ор. 399

«Подготовительная школа развития пальцев», ор. 636

«Школа развития пальцев», ор. 740

«Школа развития высшей ступени виртуозности», ор. 834

«Школа виртуоза», ор. 365

Деятельность Карла Черни привлекала к себе внимание многих выдающихся музыкантов. О Черни писали, спорили. Мнения подчас были противоположными. В своих многочисленных методических трудах и прежде всего – фундаментальнейшей «*Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend...*» («*Полной теоретико-практической фортепианной школе от первоначальных шагов до высшего совершенствования...*») Черни предстает творчески мыслящим музыкантом и педагогом. В этом капитальном труде получило обобщение многое из того, что было создано фортепианной педагогической мыслью до 40-х годов XIX столетия, и по-новому, с прогрессивных позиций разрешен ряд принципиальных проблем фортепианного искусства. В

Звездный Олимп

отличие от более ранних фортепианных метод, например, И.Б.Крамера, И.Н.Гуммеля, Ф. Калькбреннера, Школа ор. 500 Черни представляет собой руководство энциклопедического плана, действительно ведущее ученика от *ab ovo*, можно сказать с азова, к высотам фортепианной игры. Здесь собраны важнейшие, необходимые каждому пианисту положения о фортепианном искусстве, освещен широкий круг педагогических и эстетических проблем своего времени. Новым и смелым было стремление Черни рассматривать во взаимосвязи интерпретацию и стилевые особенности различных фортепианных произведений. Требование «стильной» интерпретации не означало, по мысли Черни, нивелирования творческой индивидуальности исполнителя: уважение к авторскому замыслу и свобода воображения не являлись для него взаимоисключающим понятиями. О прогрессивности взглядов Карла Черни свидетельствует и его подход к вопросу о назначении техники. Черни, разумеется, высоко ценил «совершенную виртуозность», ибо «только подлинная техническая беглость создает предпосылки для одухотворенного исполнения и препятствует плохому обращению с инструментом» Однако «совершенная виртуозность» не являлась для Черни самоцелью: в технике он видел «только средство, с помощью которого можно передать дух и чувство в исполнении...». И в этом, несомненно, сказалось влияние Бетховена. Подобное решение вопроса о сущности техники стало впоследствии классическим (конечно не только благодаря суждениям Черни), однако в годы фетишизации виртуозности высказанные им взгляды не были общепринятыми.

Можно выделить несколько аспектов в педагогике Черни, причем в каждом из них видна преемственность с методическими взглядами Бетховена. Во-первых, Черни стремился раскрыть индивидуальность учеников; во-вторых, сформировать их всесторонне развитыми музыкантами, обладающими самостоятельной творческой волей и безукоризненным пианистическим мастерством. В-третьих, Черни развивал в учениках умение серьезно, планомерно работать, воспитывал дисциплину мыслей и чувств. Исполнитель должен был, по мнению Черни, обладать не только совершенной беглостью пальцев и интерпретаторскими качествами, но и уметь транспонировать; прочесть с листа трудную пьесу, причем сохранить по возможности ее темп и характер; аккомпанировать, разбираться в гармонии, владеть теорией музыки, даже настраивать инструмент и импровизировать. Искусство аккомпанемента он рассматривал не только как превосходную школу овладения собственно навыками в этой области, но и как неотъемлемую составную часть общего процесса формирования исполнителя. В познании законов пения Черни видел необходимую предпосылку для достижения на фортепиано осмысленной, пластичной фразировки, выразительного произнесения музыкальной мысли, кантабильного звучания, мягкого, напевного *legato*. Как мудрый педагог,

Звездный Олимп

Черни стоял за постепенность и планомерность в обучении, предостерегал от перегрузки ученика одновременно большим количеством «правил»; по его мнению, в разумном ограничении заключается залог правильного воспитания. Черни исходил из того, что полезнее и похвальнее для исполнителя отложить концентрирование на несколько лет, чем начать выступать преждевременно.

Эта мысль Черни имеет прямое отношение к современной методике. Ни для кого не секрет, что не все педагоги ждут того момента, когда талант созреет, и начинают форсировать его естественное развитие, но Черни был дальновидным педагогом.

Черни не одобрял длительной работы над одним произведением, он считал, что пианист обязан владеть не менее чем сто сочинениями различных жанров. Постоянное овладение все новыми сочинениями и кропотливой творческой работы Черни видел путь к подлинному признанию. Юного Листа он предостерегал от "упоеания славой, от единодушных восторгов толпы", он говорил, что требовательность к своим достижениям «огромное рвение», умение «спокойно и твердо идти своей дорогой», помогут добиться чести быть признанным артистом и оставаться достойным её. Черни ратовал за подлинно гармоничное развитие ученика, за подчинение моторики художественным целям исполнительства. Таким образом, нельзя не признать, что педагогическим устремлениям Черни присущ творческий характер. Вместе с тем следует заметить, что Черни не всегда на практике был последователен в претворении своих теоретических установок. С одной стороны, он ратовал за подчинение моторики художественным целям исполнительства; но, с другой стороны, у него воспитание технических навыков стояло всё же на первом плане: не случайно именно совершенствованию механики Черни посвящает значительную часть «Школы» ор.500. Черни не всегда последовательно разрешал и вопросы двигательной организации пианиста. Прогрессивные для своего времени рекомендации по использованию различных движений руки, включая все её звенья, чередуются в ряде случаев с консервативными высказываниями, например, «локоть никогда не должен уклоняться от туловища». Но всё же, несмотря на то, что Черни был автором многочисленных этюдов и упражнений, он не считал их наиболее эффективным материалом для воспитания технических навыков. Черни ратовал за воспитание техники пианиста на художественных произведениях и за разумное ограничение количества изучаемых этюдов. Черни писал: «... Не следует чрезмерно загружать учеников заучиванием появившихся теперь в бесчисленном количестве упражнений и этюдов. Педагог должен все же исходить из того, что каждая музыкальная пьеса уже является упражнением, и часто лучшим, чем этюды, и учение такую пьесу заучивает с большей любовью, чем сухие длинные этюды...»

Звездный Олимп

Создавая свои инструктивные этюды и упражнения, Черни стремился к максимально ясной постановке технической задачи, исключая всё, что могло затруднить её выполнение. Сочинения Черни призваны помочь овладеть безотказной пианистической техникой; для него ближе был вид инструктивного этюда, имеющий чисто прикладное, тренировочное значение.

Но в то же самое время его этюды ставят конкретные музыкально-звуковые задачи, дают возможность овладеть разнообразными динамическими градациями. Непреходящая ценность этюдов и упражнений Черни обусловлена множеством причин. Произведения его – подлинная энциклопедия фортепианной техники первой половины XIX в. Virtuозные задачи находятся в тесной взаимосвязи со структурой и метроритмом. Этюды и упражнения прекрасно «тонизируют» руки, чрезвычайно полезны для развития гибкости и эластичности ладонных мышц, и самостоятельности пальцев. Этюды Черни нацелены на воспитание звуковой культуры пианиста, искусство артикуляции в этюдах выступает как неотъемлемая часть фортепианной техники. Замечательный пианист С.Е.Фейнберг неоднократно указывал на наличие взаимосвязи между различными видами техники. Именно преемственность стилей, родство фактур помогают пианисту накапливать технические умения. Таким образом, рост его технической эрудиции прямо пропорционален освоению стилистически разнохарактерного репертуара. Но абсолютно схожих фактур не существует, как не существует универсальных движений. В каждом произведении наряду с уже знакомыми и освоенными исполнителем видами изложения содержатся совершенно новые, требующие особого подхода. Следует помнить и о том, что автоматизируется движение, а не звуковой образ. Важнейшее условие технической работы может быть сформулировано так : при изучении этюдов, как и художественных произведений, на первом плане находится живое ощущение музыки. Вне этого бесплодны даже многочасовые занятия техникой. Такие качества, как беглость, ловкость, точность движений имеют ценность лишь в том случае, если ученик ясно слышит и понимает смысл исполняемого, если он обладает «звучащей техникой». Ни одного звука вне слухового аппарата - таким должно быть основное требование к учащемуся. А это во многом связано с воспитанием внимательности к музыке, сосредоточенности, привычки вслушиваться в звучащую ткань произведения. Из технической работы необходимо вычеркнуть все то, что приводит к механической игре. Для техники совсем не безразлична фразировка мелодического голоса. Точная, естественная фразировка помогает преодолению трудностей, вырабатывает правильные двигательные приемы. Свобода, пластичность и ритмичность пианистических движений являются основой начального формирования моторики.

Звездный Олимп

Уже с первых уроков обучения имеющиеся в доигровом опыте детей навыки движения (например, при бросании мяча, взмах теннисной ракетки, в гимнастике и т.п.) переносятся в сферу элементарных приемов звукоизвлечения на фортепиано. Формирование навыков пальцевой игры происходит при постепенном приспособлении пальцев к естественному звукоизвлечению и характеризуется появлением трудностей, сопровождающих усвоение многих двигательных навыков. Чем сложнее произведение, тем большим разнообразием приемов фортепианного изложения оно характеризуется, что обуславливает новые трудности его разучивания.

Большое значение в формировании технических навыков имеют этюды К.Черни. Они не только приобщают учащихся к первоначальным основам фортепианной техники, но и подводят учащихся интонационно и пианистически к произведениям классической музыки. Этюды и упражнения прекрасно «тонизируют» руки, чрезвычайно полезны для развития гибкости и эластичности ладонных мышц, и самостоятельности пальцев. Помимо собственно технического совершенства, Они нацелены на воспитание звуковой культуры пианиста. Как писал сам Черни, «совершенная виртуозность» не являлась для него самоцелью: в технике он видел «только средство, с помощью которого можно передать дух и чувство в исполнении». Создавая свои инструктивные этюды и упражнения, он стремился к максимально ясной постановке технической задачи, исключая всё, что могло затруднить её выполнение. Нередко поводом для сочинения этюдов служил какой-либо пианистический недостаток учеников.

Школа Черни блестяще демонстрирует все основные дидактические принципы: посильность, постепенность, систематичность. Каждая школа и каждый этюд в ней имеет точную целевую задачу. Основные принципы остаются ведущими везде:

1. Гармонии – ясные и прозрачные, как правило, меняются на широких расстояниях.
2. Движение мелодических фигураций очень плавное.
3. Развитие музыкального материала, как правило, очень логично и рационально. Избегается все, что затрудняет понимание.
4. Музыкальная форма классически простая.

Этюды Черни легко читаются с листа и даже транспонируются. Занимаясь этюдами систематически, пианист как бы предвидит, предвосхищает, предчувствует дальнейшее развитие и, с удовольствием, находит этому подтверждение. А это, в свою очередь, помогает осваивать основы техники легко и быстро, чувствовать себя в этом материале и эмоционально, и физически комфортно и удобно.

Взгляд на этюды Черни как на материал только инструктивный, несостоятелен, как и, вообще, разделение репертуара на инструктивный и

Звездный Олимп

художественный. Это не значит, что в фортепианной литературе нет этюдов чисто инструктивного характера. Но этюды Черни (несмотря на обширную техническую информацию) – это не только технические упражнения, но и законченные музыкальные миниатюры. Его этюды дают возможность овладеть основными штрихами, динамическими градациями, филировкой звука. Для Черни как педагога не составляло большого труда работать на уроке с различными вариантами, показать или тут же сочинить к данному виду техники и, кроме того, побуждать ученика к собственным не только техническим, но и композиторским поискам. Таковы были прочные традиции воспитания исполнителя того времени. Как правило, музыканты XVIII и XIX веков должны были не только учить и исполнять чужие сочинения, но свободно читать с листа, транспонировать, импровизировать по генералбасу и др. Элементарная теория и гармония изучались чисто практически. Помимо практической гармонии, начинающий музыкант обучался и приемам мелодического варьирования. Не случайно И.С. Бах вписал таблицу расшифровки украшений на первую страницу клавирной книжки своего сына, рассчитывая на ранее закрепление этих приемов вплоть до автоматизма. Также основательно развивались и навыки транспонирования. Этому учили с детства, используя в качестве материала несложные пьесы и этюды.

В одном из самых популярных сборников этюдов Черни – «Избранные фортепианные этюды» под редакцией Генриха Гермера первое, что бросается в глаза, – это классический порядок: постепенно усложняющиеся «технические формулы», музыкальная форма, тональный и гармонический планы. В этих этюдах – пьесах Черни мастерски обобщил все основные виды техники. Но ничуть не менее значима и работа Г. Гермера по систематизации этого материала. Им досконально были изучены около десяти опусов этюдов Черни, к сожалению, у нас совершенно неизвестных, и приведены в стройную систему на основе ранее существующей методики обучения. В этом сборнике две части. Часть первая – 50 маленьких этюдов, выбранных из опусов: 261, 821, 599, 139. Часть вторая – 32 этюда, выбранных из опусов: 829, 849, 335, 636. Большинство этюдов (около двадцати) – одночастные. Двухчастных – тридцать, двухчастных с репризой – шесть и трехчастных – три. Простота формирования этюдов под стать их размерам. Первые десять этюдов укладываются в две строчки нотного текста, затем трехстрочные №10, 11, 12, 13, 14, 15 и только с № 20 идут этюды объемом в целую страницу.

Несмотря на то, что в сборнике Черни под редакцией Гермера представлены все основные технические формулы, все – таки одним из самых распространенных (можно сказать, «цементирующих») видов техники являются гаммы и гаммообразные пассажи. Гаммообразные этюды занимают достаточно большое место, но все – таки не ведущее. Хорошо

Звездный Олимп

разработаны и систематизированы разделы мелкой техники № 8, 10, трели № 11, 24, группетто № 12, репетиции 27, 34, короткое арпеджио в разных комбинациях № 23, 31, 35, 38. Достаточно разнообразна ритмическая организация материала: триоли № 20, 28, 33, квинтоли № 12, пунктирный ритм № 19, 30.

Во второй части заметно усложняются виды техники: гаммообразные пассажи даются в разных интервалах (терция, децима), включены не только короткие арпеджио, но и длинные № 19, 20, ломанные октавы № 21 и хроматические гаммы № 18 и т.д. Заметно расширяется и тональный диапазон, хотя тональности с малым количеством знаков все – таки преобладают. Редактируя этюды К. Черни, Г. Гермер расположил их по принципу парной систематизации для левой и правой руки. Гармоническое сопровождение предельно простое. Это типично классическая формула: тоническая терция и доминантсептаккорд.

Почти все этюды Черни написаны в гомофонном складе. Он редко прибегает к полифонии, встречаются только полифонические элементы, выдержанные звуки.

Во времена Черни трели как виду украшений придавали особо важное значение. Считалось, что работа над трелью значительно активизирует пальцы, воспитывает пальцевую вибрационную легкость, то есть формирует качества, необходимые для успешного овладения, фактически, любым видом техники.

К.Черни не рассматривал исполнительскую технику лишь как сумму определенных моторных навыков; его этюды ставят конкретные музыкально – звуковые задачи, дают возможность овладеть разнообразными динамическими градациями, требуют от пианиста не «сухого» одноцветного исполнения, а тонкой филировки звука. Например, этюды № 1, 4, 5, 12 ор.335.

Напротив, трудность многих этюдов и упражнений Черни заключается не столько в самой фактуре, сколько в способах использования инструмента, а также поставленных автором исполнительских задачах, решение которых предполагает максимальную активацию слуха пианиста. В «Школе» ор. 500 он подчеркивал : «..... следует извлекать всегда красивый, насыщенный звук, но не резкий , и даже форте и фортиссимо никогда не должно быть чрезмерным ». Более того, Черни пытался образно истолковывать различные динамические краски.

Этюды и упражнения Черни – фундаментальная школа последовательного овладения техническими навыками. От самых простейших этюдов (100 этюдов ор. 139, 40 этюдов ор. 481, ор. 399) Черни ведет исполнителя к задачам высшей виртуозной трудности – этюды ор. 365, ор. 818 и многие другие. Создавая произведения этюдного жанра, Черни учитывал даже различное строение рук исполнителей : пианистам с

Звездный Олимп

небольшими руками он посвятил например, 25 этюдов оп. 748, 32 этюда оп. 848.

Нет ни одного вида фактуры и типа фортепианного изложения, которому Черни не уделил бы своего внимания. Его этюды и упражнения дают богатый материал для овладения видами фортепианной техники, связанными с подкладыванием первого пальца, - всевозможными типами гамм и арпеджио, в том числе с пропущенной терцией или квинтой. Они всесторонне подготавливают к овладению двойными нотами. В этюдах и упражнениях широко представлена техника украшений – различного рода мордентов, форшлагов и трелей. Значительное место отведено репетиционной, октавной и аккордовой фактуре. Можно встретить произведения с многоэлементной музыкальной тканью, подготавливающие к тремоло; сочинения, развивающие полиритмические навыки. Этюды и упражнения Черни помогают исполнителю овладеть самыми распространенными в то время видами фортепианного изложения, наиболее характерными формулами фортепианной фактуры, встречающейся в сочинениях Л.В.Бетховена, Ф.Листа, Р.Шумана и Ф.Шопена.

Основу системы воспитания пианистических навыков составляют у Черни пассажные фигурации (прежде всего гаммообразные, а также ступенчатообразные и состоящие из ломаных терций), всевозможные формы арпеджио и трельная техника. Используя в этюдах и упражнениях различные виды фортепианного изложения, Черни на первый план все-таки выдвигал проблемы мелкой линейной техники, справедливо полагая, что она является «камнем преткновения» для большинства пианистов.

Гаммы. Черни считал, что гаммы – фундамент техники. И как ни традиционно звучит постулат в наше время, тем не менее он не устаревает. Спустя почти 200 лет, современные музыканты говорят то же самое. Так, по словам А. Гольденвейзера, «музыкант – педагог знает, что тот, кто не работал над гаммами и арпеджио, наталкиваясь на различные пассажи у классиков и романтиков, вынужден учить эти пассажи каждый раз как частный случай. А для тех, кто с детства овладел техникой гамм и арпеджио, такого рода пассажи являются привычными». Игра гамм не только формирует технику и двигает ее вперед, но и развивает музыкально – теоретические представления и свободную ориентацию на клавиатуре.

Ученик должен твердо знать стандартную аппликатуру гамм. Выполнение точной аппликатуры в гамме воспитывает аппликатурную точность игры. А для воспитания точности существует давний позиционно-аппликатурный способ. Так первые пять гамм с единой аппликатурой надо разделить на две позиции: в одной участвуют три пальца (1, 2, 3), а во второй – четыре (1, 2, 3, 4). Воспитанию гаммообразной техники специально посвящены этюды оп. 244, оп. 751. Гаммы у Черни – превосходный материал для развития мобильности первого пальца, воспитания силы, ровности,

Звездный Олимп

самостоятельности пальцев. Как считал Черни, гаммы развивают легкость, беглость пальцев, в них сосредоточены основные правила аппликатуры, благодаря гаммам познаются все лады и, если ежедневно играть гаммы «отчетливо, упругими пальцами, то можно стать блестящим пианистом». О проблеме первого пальца говорят многие выдающиеся пианисты – Ф.Лист, Т.Лешетицкий, А.Есипова. А.И. Гофман даже считает, "что приступить к гаммам нельзя до тех пор, пока не выработано хорошее пальцевое туше и не закончена полностью подготовка к действиям большого пальца, играющим весьма важную роль в гаммах и арпеджио". К.Таузиг считает, что гаммы формируют и дисциплинируют слух. Об этом же говорят Т.Лешетицкий и А.Есипова: гаммы полезны не только для обязательной ориентации на клавиатуре, но и для освоения интервалов, а также развития тонального слуха. Но закончить это рассуждение хотелось замечательным высказыванием И. Гофмана: «Хорошо сыгранная гамма – поистине прекрасная вещь, толь их редко играют хорошо, потому что недостаточно в этом упражняются. Гаммы – это одна из самых трудных вещей в фортепианной игре. И таким образом учащийся, который стремится подняться над уровнем посредственности, может надеяться на успех без основательной и серьезной тренировки во всякого рода гаммах – этого я не представляю. Я знаю, напротив, что меня по этой части муштровали неустанно, и я благодарен за это всю мою жизнь. Не презирайте гамм, а постарайтесь лучше сделать их красивыми».

Работу над гаммами Черни тесно связывал со звуковыми и артикуляционными задачами. Он рекомендовал учить гаммы *pp*, *p*, *mf*, *f*, вверх - *crescendo* (начиная с *pp* и постепенно подводя к *ff*), вниз – *diminuendo*; советовал применять так же различные виды теше, акценты. Черни тщательно разработал технику овладения гаммами. Его подготовительные упражнения к гаммам весьма разнообразны. Большинство из них (в частности №№ 14, 19 из ор. 299, №№ 2, 31, 43 из ор. 740, №№ 18, 19. 24 из ор. 834) специально предназначены для развития гибкости и легкости большого пальца – предмета особых забот всех пианистов. Примером такого упражнения может служить этюд № 43 ор. 740; рука здесь вращается вокруг первого пальца словно вокруг оси. Черни гамму до мажор считал исходной, а положение руки на одних белых клавишах – самым естественным: (хотя существовала и другая точка зрения – Ф.Шопен рекомендовал начинать обучение с последовательности *e*, *fis*, *ais*, *h*, что способствовало непринужденному удобному расположению пальцев на клавиатуре) именно с этюдов, построенных на до-мажорных гаммообразных пассажах, открывается большинство его сборников. От простого к сложному – этот принцип лежал не только в основе всех этюдных опусов Черни, но и его системы воспитания пианистической техники. Если в первых этюдах из ор. 299, 636, 821 гаммообразные фигуры охватывают не более одной –

Звездный Олимп

двух октав, то в заключительных – представлены уже длинные гаммообразные последовательности, диатонические и хроматические, а также гаммы терциями, квинтами, секстами в прямом и возвратно-поступательном движении – оп. 821 №№ 139, 140, 14. Одни и те же гаммообразные конфигурации разрабатываются обычно в этюдах и упражнениях Черни в различных ритмических вариантах, то в виде триолей, квинтолей, то – секстолей, септолей. Тем самым разрушается стереотип при игре гамм, когда акцентируется каждая пятая нота. Различная ритмическая группировка нот в гаммообразных пассажах помогает исполнителю добиться звуковой ровности.

Арпеджио Наряду с гаммообразными пассажами огромное место в этюдах и упражнениях Черни занимают арпеджио. Его приверженность к этому виду фактуры объясняется тем, что игра арпеджио интенсифицирует деятельность большого пальца, который по выражению А.Корто, является «фактором скорости». Целесообразно сначала поиграть арпеджио по три звука. После усвоения этого вида арпеджио можно переходить к коротким арпеджио трезвучий по четыре звука, играя их триолями, чтобы избежать акцента на первом звуке каждого звена. Перед исполнением коротких арпеджио по три и по четыре звука следует поупражняться без клавиатуры. Чтобы кисть слегка и мягко повышалась при движении от первого к пятому пальцу, учитывая позиционное распределение. Этот вид арпеджио требует исполнения боковых движений кисти в сочетании с плавным движением всей руки. Полезно также играть ломанные арпеджио «с обратным направлением фигур»

Арпеджио, как и гаммы, следует играть «стандартной» аппликатурой. Полезно также уметь играть арпеджио, начинающиеся с черной клавиши, аппликатурой арпеджио, начинающегося с белой клавиши. При исполнении арпеджио важно тщательно следить за единством позиционной линии и особое внимание следует уделить плавному подкладыванию первого пальца, так как в арпеджио оно еще труднее, чем в гаммах. Если в медленном темпе помочь подкладыванию небольшое отведение запястья по направлению движения, то в быстром темпе нецелесообразно добиваться такой же связанности при подкладывании первого пальца и следует использовать плавный перенос руки. И в том, и в другом случае важно обращать внимание на то, чтобы при опускании первого пальца на клавишу не было возможно напряжения и акцента.

Для учащихся с маленькой рукой арпеджио трудны также растяжением, часто вызывающим напряжением. Для предотвращения этого следует обратить внимание на то, чтобы рука находилась, по возможности, в свободно «собранном» состоянии. И, конечно, важно следить за первым и пятым пальцами, которые больше, чем другие, имеют тенденцию к часто возникающим напряжению и зажиму.

Звездный Олимп

В разработке техники арпеджио можно отметить ряд особенностей. Во-первых, в большинстве сборников Черни обращается чаще всего к различным мажорным арпеджио. Во-вторых, короткие модулирующие арпеджио менее характерны для этюдов и упражнений Черни, чем длинные и ломаные. В-третьих, арпеджио, как и гаммы разрабатываются им в разнообразных ритмических вариантах, что помогает пианисту добиться звуковой ровности в исполнении этого вида техники. Наряду с элементарными формами ломаных арпеджио, (например, №№ 3, 12, 19 ор.299, №№ 2, 12, 14, 20 ор.740 №№ 7,19 ор.636 и др.) Черни предлагает арпеджио доминантсептаккордов и их обращений, нонаккордов (например, №39 ор.299, № 3 ор. 834, № 156 ор. 818), уменьшенных септаккордов (например, № 52 ор. 365, № 17 ор. 838), арпеджио чередующимися руками (например, № 52 ор. 261, №№ 68, 85 ор. 821 и т.д.), арпеджио с пропущенной терцией или квинтой (№ 22 ор. 337, №№ 52, 57 ор. 740 и т.д.).

В ряде этюдов и упражнений Черни можно наблюдать «стягивание» отдельных нот арпеджио в позиционные комплексы – двузвучия и аккорды (например, № 17 ор. 337, 3 150 ор. 821), благодаря этому поток арпеджио звучит более насыщенно и даже монументально.

Трельная техника В этюдах и упражнениях Черни разрабатывал различные типы трелей на всевозможных комбинациях белых и черных клавиш, в разнообразных фактурных и ритмических вариантах (например, ритмически четкая трель с реальным акцентом на сильной доле и трель свободная, неритмизованная).

Ряд этюдов на выдержанные ноты в одном голосе и трель – в другом полностью роль подготовительных упражнений к исполнению этого вида мелизмов (например, № 6 ор.337, № 27 ор. 355). Многие сочинения Черни воспитывают навыки исполнения цепи из трелей - № 34 ор. 740, №№ 5, 60 ор. 365. Цепь из трелей строится в большинстве случаев на материале восходящей или нисходящей гаммообразной последовательности, а также по тонам трезвучий, причем Черни чаще всего требует плавного ведения основных нот мелодии.

Среди этюдов встречаются и такие, в которых трель разрабатывается попеременно в разных голосах – ор. 335 № 48, ор. 834 № 49 и т.д. Обычно Черни в равной мере использует как сильные, так и слабые пальцы. Пианист на его этюдах должен научиться исполнять любой вид трели любыми комбинациями пальцев – 4-5-4, 3-5-3, 1-3-1 и т.д., причем для одной и той же трели – 1-2-1, 3-4-3. Для длинных трелей Черни обычно применяет переменную аппликатуру – 4-2-3-1-4-2-3-1 в этюде № 37 из ор. 337. Смена пальцев должна повысить их работоспособность и помочь исполнителю добиться предписанных автором динамических указаний (*crescendo* и *diminuendo*). Работа над трелью значительно активизирует пальцы,

Звездный Олимп

воспитывает их легкость, четкость, то есть формирует качества, необходимые для успешного овладения любым видом техники.

Инструктивные этюды и упражнения Черни формируют у учеников метроритмическую организованность, позволяет развить точные ритмические навыки, ощущение мерности движения. Он придавал большое значение умению пианиста «играть в такт», четкой дифференциации слабого и сильного времени. Партия аккомпанемента в этюдах создает определенную метроритмическую опору, она выполняет роль дирижера. Благодаря четкому, размеренному аккомпанементу, каждая из метрических долей такта ясно ощущается, осознается, что дает возможность избежать ритмической вялости и неорганизованности исполнения. Равномерная пульсация достигается повторением ритмической фигуры в партии сопровождения, сохраняя одни и те же временные соотношения – например, №№ 9, 17, 28 op. 299, №№ 10, 14, 15, 21 op. 740, №№ 2, 6, 12, 18 op. 834 и т.д.

Метроритмическая организованность, дисциплинированность, которую воспитывают этюды и упражнения Черни, является фундаментом для овладения ритмом – импровизационным и свободным. Более того, метроритмическое чувство служит основой в формировании техники, которая опирается на организацию двигательных навыков во времени (связь ритма и моторики). От того, насколько ритмически точной будет организация, зависит качество техники. И, наконец, четкая равномерная пульсация обуславливает столь же четкие двигательные ощущения и, прежде всего, пальцевую ровность. Но осознать структуру пассажа, ощутить характер движения помогает исполнителю не только метроритм: появление нового фигурационного рисунка сопряжено обычно как со сменой «временного интервала», так и гармонии, а также артикуляционного приема в партии аккомпанемента. Эти три фактора, выступая во взаимосвязи, служат тем толчком, который обуславливает большую слуховую активность и более четкие двигательные представления.

Многие этюды и упражнения Черни, фактура которых требует попеременно то собранного, то раскрытого положения ладони, обладают способностью «тонизировать» руки, развивать эластичность межкостных ладонных мышц, что является одной из причин эффективности его сочинений. Речь идет о тех этюдах и упражнениях, в которых разрабатываются ступенчатообразные фигурации, ломанные терции, перемежающиеся с ходом на октаву, так называемые «прерванные репетиции». Секвенционные последовательности триолей через октаву, ломанные октавы, гаммы, арпеджио, исполняемые приемом «броска» (из собранной руки), различного рода гармонические фигурации с остановкой на октаве, ладонь здесь как бы «вкладывается» в октаву.

Таким образом, все сочинения Черни, в фактуре которых происходят частые смены широкого расположения интервалов на тесное, воспитывают

Звездный Олимп

гибкость и эластичность ладони. Её движение напоминает работу ножниц – она то расширяется, то сжимается. От степени растяжения ладонных связок зависит гибкость пальцев и способность брать одновременно большие интервалы, что необходимо для виртуозной игры. Развитие эластичности межкостных ладонных мышц не только благотворно влияет на беглость и самостоятельность пальцев, точность их атаки, но и облегчает исполнение крупной техники, способствует растяжению между пальцами (см. этюды ор. 261 № 51, ор. 299 № 6). Этюдов и упражнений на растяжение, на развитие ладонных мышц у Черни немного, очевидно, он понимал, что мускульное утомление, вызванное постоянным растяжением, очень опасно и может привести к непоправимым последствиям. Однако этюдов, в которых линейное движение пассажей нарушает скачок не более чем на октаву, - множество. Такого рода этюды с наименьшим риском для рук пианистов позволяют преодолеть трудности, связанные с растяжением.

К.Черни уделял огромное внимание вопросам артикуляции; искусство произношения выступает в его этюдах и упражнениях как неотъемлемая часть фортепианной техники. Черни различал 8 основных видов пианистической артикуляции .

Legato - связано. Благодаря этой краске можно достичь пения на инструменте, подражать человеческому голосу или духовым инструментам.

Legatissimo (molto legato) – очень связано. Применяется чаще всего в многоголосных напевных по складу произведениях.

Halbstaccato (обозначается точками под лигой) – промежуточная ступень между legato и стаккато, при этом способе звукоизвлечения следует выдерживать примерно две трети длительности ноты.

Staccato – отрывистое исполнение – вносит в музыку живость, для его обозначения употребляются точки и клинышки.

Marcatissimo или staccatissimo – самый быстрый и короткий способ звукоизвлечения. Высшая ступень staccatissimo – martellato.

Marcato - подчеркнутое произнесение звуков (с некоторым ударением) применяется как при legato, так и при staccato.

Tenuto (gehalten) – ставится в том случае, когда длительность ноты должна быть полностью выдержана, а произнести её нужно с особой выразительностью.

Leggiermento – свободно, легко – сопутствует связанной и отрывистой игре в быстром темпе.

Всё богатство артикуляционных красок Черни не сводил, однако, лишь к восьми, он подчеркивал, что "между этими артикуляционными градациями лежат бесчисленные оттенки, промежуточные оттенки, которые искусный исполнитель должен уметь применять " промежуточные формы фортепианного туше, такие как poco legato, jeu perle, veloce e leggiermente и другие.

Звездный Олимп

Legato Из всех видов артикуляции особенно большое значение Черни придавал legato. Этот способ звукоизвлечения он считал основным. В его этюдах очень разнообразным было применение legato, legatissimo (№ 12 op.161, № 4 op.335), poco legato,(№№14, 18 op.718) dolce ed un poco legato_ (№88 op. 740). Одни этюды и упражнения Черни приобщают пианиста к легатной артикуляции органного типа, предполагающей большую степень связности, слитности звуков (№16 op. 161, № 18 op. 337, №19 op. 753), другие - к оттенку legato, близкому non legato к «рассыпчатой звучности, подобной (по выражению Черни) «серебристому звону колокольчиков ¹⁹» (№№ 24, 26 op.299, №№ 18,32, 36 op.335), третьи – к легатной артикуляции, обозначаемой автором терминами *das schwere legato*, *legato energico e rezante*, предполагающее интенсивное, полнозвучное туше, широко льющийся звук (№№21, 34 op. 299, №№46, 50 op. 740 и т.д.). Степень связывания звуков в рамках этого артикуляционного приема отличается; она зависит от характера, темпа и динамики сочинения. В его этюдах и упражнениях часто можно увидеть ремарки *legato leggiero*, *legato legghiermente*. И это не случайно. Во-первых, игра *leggier* и скорость темпа - понятия взаимообусловленные, ибо секрет быстроты в легкости и точности пальцевой атаки, а также минимальном их подъеме; во-вторых, она позволяет добиться того, невесомого прикосновения, когда руки как бы «прячут в воздухе, а не прилипают к клавишам».

Искусство *владения legato* Черни тесно связывал с положением руки и пальцев, с игровыми ощущениями. Он стремился выработать у учеников умение погружать руку в клавишу : "Если нажать клавишу до дна, до основания, то звук становится более насыщенным", и это – не обман слуха; состояние «опорности» в кончиках пальцев служило верным способом достижения legato.

Для того, чтобы певуче исполнять мелодию, Черни рекомендовал «руку держать спокойно, использовать полный вес руки и внутренне невидимое давление; ощутить «дно клавиши».

Особый прием рекомендовал Черни для того, чтобы добиться отчетливого исполнения каждой ноты, «подобно катящимся жемчужинам» - он советовал прибегнуть к «нежному, полущипковому прикосновению пальцев», «когда каждый палец своим мягким кончиком как бы зацепляет клавишу, перебирая отдельные ноты как бисеринки!». Интересны указания Черни, касающиеся исполнения legato различного рода скачков и октав, чтобы добиться legato.

При игре скачков он использовал прием броска, но прием плавного броска – скольжения при опоре на первый звук : вторая, удаленная нота как бы «вытягивается» из первой. Для исполнения октавных последовательностей legato Черни применял подмену пальцев (с 5 на 4, с 5

Звездный Олимп

на 3, с 4 на 3), что должно предохранять руку от усталости и излишнего напряжения.

Тот или иной способ достижения *legato* Черни не считал чем-то неизменным. Иными словами, звуковой образ обуславливает туше и форму руки. В этом – сущность метода звукоизвлечения Черни.

Staccato Очень разнообразно применял Черни в этюдах и упражнениях артикуляционную краску *staccato*.

Наряду с мягким *staccato* (№8 оп.740, №№5, 9 оп. 636) в его произведениях представлены *staccato-marcato* бравурного характера (№10 оп. 161, №29 оп. 337, №56 оп. 821) легчайшее *staccato*, близкое к струнному *pizzicato* (№25 оп. 161. №20 оп.749). Во многих этюдах и упражнениях встречаемся с высшей степенью *staccato* - *staccatissimo* или *martellato*, где «звуки должны появляться, и исчезать с быстротой молнии» (№56 оп.740, №25 оп.355 и др.)

Таким образом, Черни различал несколько градаций *staccato*, по-разному трактовал *staccato*, обозначенное точкой, когда длительность звука сокращается примерно в два раза, и *staccato*, а также *martellato*, обозначенное клинышком, когда длительность должна быть возможно более короткой. Итак, Черни разграничивал и способы звукоизвлечения *staccato*. Так, при исполнении *staccato-marcato* в этюдах бравурного характера, идущих в среднем темпе, он допускал движения кисти и руки, а для достижения *staccatissimo* использовал прием быстрого, энергичного «вырывания» пальца из клавиши.

Staccato – единственный вид артикуляции, который имеет темповый «потолок». Черни считал, что у пианиста может вызвать чрезмерное утомление исполнение *staccato* пьесы или пассажа, идущих в темпе *Presto*, *Molto allegro*. В таких случаях Черни советовал обратиться к щипковому способу звукоизвлечения, снимающему напряжение в руке

Halbstaccato (полустаккато) – или *non legato*. Этот артикуляционный прием в этюдах трактуется тоже различно. В одних этюдах подразумевается глубокое, продленное *halbstaccato* (№2 оп. 335, №№21, 23 оп. 718) – здесь данный артикуляционный прием приближается к *tenuto*; в других – блестяще, звонкое по характеру *halbstaccato* (№5 оп.553). Часто Черни сочетает *halbstaccato* с ремарками *piano leggiero* (№№6, 7 оп.299, №32 оп. 740), а в некоторых других - *parlante* («говорком») как в №51 оп. 365. Черни связывал способ исполнения *halbstaccato* с темпом произведения, в котором эта артикуляционная краска фигурирует. При игре *halbstaccato* мелодий, идущих в медленном темпе он допускал небольшие движения кисти, однако в длинных пассажах в быстром темпе он советовал использовать только пальцы. В этом случае туше должно быть таким же, как и при игре репетиций. В его этюдах и упражнениях пианист найдет богатый материал

Звездный Олимп

для овладения различными видами артикуляции в их сочетании и противопоставлении.

подавляющее большинство пианистов училось и учится на этюдах Черни, собранных и отредактированных Г.Гермером, на сочинениях из оп. 299 и 740. Но этими сборниками не исчерпывается богатейшее этюдное наследие Черни. Наименее распространены в нашей педагогике этюды оп. 161, 337, 355, 365, 399, 802 и 834.

«48 этюдов в форме прелюдий и каденций» оп.161 могут быть рекомендованы ученикам 6-7 классов детских музыкальных школ. Они содержат ценный материал для воспитания разносторонних пианистических навыков, они призваны прежде всего совершенствовать музыкально-интерпретаторские, а не моторные качества исполнителя; они ставят определенные фразировочные задачи, приучают добиваться различной окраски элементов музыкальной ткани. Некоторые из них побуждают учеников к поискам тонких тембровых градаций.

«Школа стакато и легато» оп. 335 была задумана Черни как продолжение «Школы беглости» оп.299; по степени трудности она представляет собой следующую ступень после оп.299. В каждом из 50 этюдов оп.335 технические проблемы ставятся в тесной взаимосвязи с артикуляционными и динамическими задачами.

«40 ежедневных этюдов» оп. 337 могут быть рекомендованы ученикам 7-го класса ДМШ. В этом опусе представлены разнообразные типы фортепианной фактуры и, в частности, виды техники, связанные с подкладыванием 1-го пальца- всевозможные диатонические и хроматические гаммы, арпеджио. В оп.337 входят этюды на двойные ноты, репетиции, скачки, на октавно-аккордовую технику, тремоло. Этюды этого опуса дают возможность овладеть несколькими видами фортепианного изложения, работая, лишь над одним этюдом.

«Школа украшений, форшлагов, мордентов и трелей» оп.335 написана для студентов музыкальных училищ. В этом опусе Черни разработал различные типы украшений в разнообразных фактурных и динамических вариантах. Некоторые сочинения в оп.335 необычны по фактуре. В самом деле, не так часто можно встретить этюды, в основе которых лежат последования форшлагов, непрерывно разрабатываемых на протяжении всего произведения (этюды №2); или форшлаг, образующие арпеджированные аккорды (этюды №5), а также скачки с форшлагом (этюды №12).

«Школа виртуозности» оп.365 предназначена тем, кто занимается в старших классах специальных школ и студентам музыкальных училищ. В этом сборнике представлены типы фортепианного изложения, которые редко встречаются в других этюдных сборниках Черни : глиссандирующие пассажи терциями, секстами, октавами, хроматические гаммообразные

Звездный Олимп

фигурации, исполняемые тремя пальцами – 3, 4, 5; тритоновые последовательности. Одна из причин эффективности этюдов op.335 заключается в том, что почти все они требуют смены позиции руки с широкой на узкую, приобщают к технике переключения.

«Школа для левой руки» op.399 Этюды из op.399 отличаются виртуозным размахом и сравнительно большим объемом (6-7 страниц). Этот опус воспитывает значительную техническую выдержку и исполнительскую свободу.

«Ежедневные пальцевые упражнения» op.802 Рекомендованы студентам музыкальных училищ. В op. 802 технические проблемы дифференцированы по тетрадам. В первой – этюды на растяжение, построенные на основе «широких арпеджио». Вторая тетрадь посвящена развитию техники двойных нот в различных фактурных ситуациях. Упражнения из третьей тетради подготавливают к овладению октавно-аккордовой техникой.

«Высшая степень виртуозности» op.834 В это понятие у Черни входит не одна лишь содержится механическая беглость и ловкость пальцев, а владение искусством артикуляции, разнообразными динамическими красками. В op.834 содержатся этюды на разнообразные полиритмические комбинации, например, пять долей на две; семь на две, на три; пять на три.

Творчество Черни – это непочатая кладовая пианистических навыков, является незаменимой ступенью на пути овладения фортепианным мастерством и постоянного совершенствования в этом сложнейшем виде искусства.

По привычке мы употребляем доставшиеся от старой школы понятие «техника». В давние времена педагогика заботилась, главным образом, о количественном накоплении двигательных средств пианиста, используя для этого всевозможные аппараты и малопривлекательные упражнения за фортепиано. В наше время техническое воспитание рассматривается как часть общего мастерства пианиста. Для нас сила, беглость, ловкость – не абстрактные качества, а важнейшие компоненты художественного исполнения.

Эпиграф «Каково употребление, таково и польза» Черни предпослал своей фундаментальной «Школе», op.500. это афористическое высказывание можно отнести к любому из сборников его произведений; полезно вспомнить о нем и каждому учащемуся, работающему над этюдными сочинениями.

Творчество Черни- блестящего педагога, замечательного классика жанра этюда- еще во многом и для нас, современных исполнителей, продолжает оставаться непочатой кладовой пианистических навыков, является поистине незаменимой ступенью на пути к овладению фортепианным мастерством и постоянного совершенствования в этом сложнейшем виде искусства.

Звездный Олимп

Итак, подводя итог вернемся к значению работы над техникой. Очевидно, что подлинное искусство немислимо без профессионального мастерства. Но техника является лишь средством к достижению совершенства, в котором однако искусство не может не нуждаться. Мы не имеем права недооценивать технику и предполагать, что технические проблемы решатся как-то сами собой. Обучение фортепианной игре – тяжелый труд, однако мы сэкономим в нем много времени, если всегда будем работать сознательно и рационально. Путем такой осмысленной целенаправленной работы, с сильной волей и врожденными, постоянно развивающимися художественными и человеческими качествами мы приблизимся в конце концов и к наивысшим целям фортепианного искусства.

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В КЛАССЕ СКРИПКИ НА РАЗНЫХ ВОЗРАСТНЫХ ЭТАПАХ ОБУЧЕНИЯ

Кудряшова И.В.

преподаватель МБОУ ДО

«ДШИ № 1 им. Ю.А. Розума» г. Самка

Изучение данной темы, предоставляя сравнительный анализ психической и познавательной сфер обучающихся различных возрастов, показывая их влияние на организацию учебных занятий, может помочь преподавателю наиболее эффективно осуществлять свою педагогическую деятельность.

Дошкольник (5-6 лет). Жизнь дошкольника - целостный, яркий мир. Рациональный подход к действительности не свойственен этому возрасту. Дошкольнику – скрипачу нелегко понять необходимость правильного положения рук, инструмента. Зато образ скрипача, играющего легко, красиво, образ «голоса Королевы Скрипки» то нежного, то решительного, то «лунного», то «солнечного» близок ребенку.

От образа, от целостности следует исходить во всем при работе с начинающими. Эмоциональная жизнь, воображение должны быть предметом воспитания в этом возрасте. На данном этапе предпочтительны наполненные хорошей музыкой: урок-сказка «Что умеет Смычок?», урок-исследование «Сколько голосов у Скрипки», урок-творчество (импровизации на инструменте, пение, сочинение мелодий к стихам и подбор их на скрипке).

Уроки рекомендуется проводить преимущественно групповые. Импровизационность - их ведущее начало. Целесообразны совместные уроки малышей и учеников 1, 2 класса. Участие в уроке старшего ученика обеспечивает возможность полноценного музицирования, инициирует обучающихся и дает дополнительные возможности обучения. Старший исполняет мелодию, малыши ритмоинтонацию. Вместе исследуются

Звездный Олимп

возможности скрипки: флажолеты и трели, аккорды и двойные ноты, штрихи. В группе ребенок имеет возможность многоаспектного видения целого, а также свободы проявления: он то подпевает, то подыгрывает, то просто слушает и наблюдает.

Возраст до 7 лет - это восприятие, неаналитичное «впитывание». Среда, атмосфера и многообразие действий, и качество впечатлений являются главными факторами учения. И именно эта яркость, многообразие и должны быть обеспечены на уроке.

Необходимо побуждать к самовыявлению ребенка, не навязывая учебную задачу, но предлагая ту или иную форму деятельности. «Что ты хочешь играть сегодня?», «Голос какой из струн тебе сегодня особенно хочется слушать?». Важно воспитание внимания, поощрение наблюдательности, находчивости: «Что можно улучшить в нашем исполнении», «Какие секреты смычка мы сегодня открыли?».

Занятия могут быть достаточно длительными. Решающим условием является готовность, желание ученика заниматься. Уроки должны быть «жданскими» для ребенка, наиболее целесообразны встречи 2-3 раза в неделю (по 20-40 минут).

Если дошкольник - это поэт и исследователь, то младший школьник (7-9 лет) прилежный ученик. Учение - ведущий вид деятельности этого возраста. Ученик в этом возрасте, как правило, прилежен, послушен. Но педагогу следует осмыслить, как укрепить, дать развиться этому качеству «ученичества» - как основанию дальнейшего стремления к совершенствованию.

Воспитательная цель каждого урока с учеником этого возраста - «привить вкус» к учению, к процессу обретения и творческого применения знаний, умений. Урок с учеником 1-2 класса обязательно включает в себя сочинение этюдов, упражнений, пьес, импровизацию. Поощряется инициатива: «Хочу научиться играть сотией», «Выучу дома гамму по 2-4 легато».

Целесообразны групповые занятия с детьми примерно одного уровня развития. В групповом занятии дети отмечают достижения друг друга, планируют направления совершенствования. На этом этапе предпочтительны, например: «уроки технической игры» - это изучение гамм, этюдов в группе (техника, легко развивающаяся в этом возрасте, должна быть предметом добровольного устремления, можно использовать метод «насыщения желанием», когда наблюдая за работой других ученик «загорается»); «уроки любимый вид техники» - это когда один из учеников в роли учителя (дети этого возраста более восприимчивы к обучению, где в роли учителя - старший товарищ, дети вместе планируют свои задачи и после занятия оценивают достижения и «учителя», и «ученика»).

Звездный Олимп

Можно рекомендовать «постоянно действующие» конкурсы обучающихся 1-2 классов («кто быстрее», «кто чище», «кто большему научился за неделю, за месяц», «стать не лучше других, но лучше себя вчерашнего»).

Занятие с учеником 7-9 лет обязательно включает в себя элементы самоанализа деятельности, самоконтроль. Урок можно начать с беседы: «Что наиболее удалось в домашней работе, что было трудным? В чем нужна помощь?», заканчивать постановкой задач в самостоятельной работе (самостоятельная запись в дневнике). Включать элементы планирования - каким «умением хочешь овладеть» и т.д. Главная функция урока - укрепить ученика в сознании собственных возможностей («я все могу!») и желании совершенствования.

10-12 лет. Ранний подростковый возраст. Это период формирования мировоззрения, развития самостоятельности. Ребенок стремится к «взрослости», что проявляется в готовности принять ответственность. Нужно дать возможность выразиться этому желанию в самостоятельной работе, исследовательской деятельности и проведении концертов-бесед (дети этого возраста - исследователи и просветители).

Ведущей направленностью урока на данном возрастном этапе становится осмысление содержания исполняемой музыки и принципов исполнительства. Именно в это время нужно подходить к какому-либо виду учебно-музыкальной деятельности не просто как к техническому исполнению, а объясняя для чего, в чем смысл того или иного - вот акценты этого периода обучения.

У подростка появляется осознанное стремление обучаться у взросло-учителя. Беседы о Человеке, Музыке и Жизни в соответствии с «музыкальным материалом» обретают статус самоценной деятельности на уроке. Урок с обучающимся 3-5 класса нужно начинать с анализа предыдущей встречи - «Что достигнуто», «Какие возможности работы реализованы» и т.д.

Групповые уроки целесообразны в форме «уроков-погружений», одна сторона таких уроков - обсуждение, изучение музыки, эпохи, стиля, другая - совместная работа над качеством исполнения произведений. Уроки такого рода особенно продвигают обучающихся этого возраста в сознательности отношения к музыке и исполнительскому мастерству, работа над совершенствованием исполнительских средств, и над техникой опирается на самостоятельное ученическое обобщение, например «поиск штриха для Моцарта», «работа над звуком Баха» и т.д.

В этом возрасте осуществляется дифференциация обучения. Индивидуальные уроки с обучающимися группы «профессиональной ориентации» отличаются более детальной, углубленной работой над исполнительскими средствами, над технологией мастерства.

Звездный Олимп

13-14 лет. Старший ученик. Ведущей является деятельность общения в процессе обучения. Стремление к «взрослости», самооценка, развитие мотивации учебной деятельности.

Для учителя «музыкальное» сознание учащегося 6-7 класса - показатель качества всего предыдущего периода обучения и воспитания. Если на ранних этапах духовная энергия ребенка не была подавлена дисгармоничным обучением, то ко времени завершения обучения в школе искусств каждый ученик может иметь «плоды» своего музыкального опыта в виде радости от общения с классической музыкой и осознанной потребности в ней.

Индивидуальный урок в этот период наиболее полно реализует свои возможности сотворчества. Самостоятельность, свобода, потребность в которых главное качество подростка, к этому времени имеют возможность реализации благодаря навыкам самостоятельной работы, умению видеть перспективы, осознавать смысл деятельности и окрепшей уверенности в своих силах, способностях.

Главная форма работы со старшекласниками - это и углубленное, детальное освоение скрипичного мастерства, и осознанное, наполненное личным переживанием взаимоотношение с музыкой.

В содержании уроков - и прослушивание исполнения мастеров, и изучение произведений без инструмента. Широкое привлечение теоретических знаний, подробный анализ исполняемого произведения (ладо-тонального плана, особенности формы, фактуры) - наиболее целесообразный «подход» в работе со старшекласником, когда закреплено «живое» отношение к музыке, когда музыка осознана как творчество мысли, как носитель духовно-нравственного импульса.

Старший ученик может проводить уроки с младшими, участвовать в групповом занятии как «ассистент» учителя.

Несомненно, помимо профессионального владения методикой обучения на инструменте, успех воспитания юных скрипачей зависит от знания преподавателя закономерностей возрастного развития детей и умения выявлять индивидуальные особенности каждого ребенка.

Звездный Олимп

О НЕКОТОРЫХ ПРИЕМАХ СТРУКТУРИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Милич Н.Б.,

*преподаватель колледжа искусств
ФБГОУ ВО Тюменский государственный
институт культуры*

Как известно, на работу с полифоническими произведениями в классе специального фортепиано падает особая нагрузка, что бывает связано с целым рядом причин. Полифонические произведения значительно дольше осваиваются студентами на начальном, текстовом уровне. И дальнейший процесс работы с обучаемыми уже над музыкальной формой в комплексном её выражении будет требовать от преподавателя и дополнительного времени и специальных усилий, позволяющих довести работу над полифонией до максимально возможного совершенства.

Представляется целесообразным остановиться на работе с фугой как наиболее сложной полифонической формой, изучаемой в специальном классе, делая акцент именно на ней в пределах конкретного микроцикла «Прелюдия и fuga». Для примера можно обратиться, в частности, к фуге *с-moll* из II тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха.

Приступая к работе над фугой, преподаватель должен хорошо представлять себе, насколько его студент осведомлён о законах полифонического письма и их преломлении в форме конкретной фуги. Необходимо учитывать при этом, что мера погружения студента в «мастерскую фуги» во многом зависит и от года обучения, и от опыта регулярных сессионных отчётностей, а также от проведённых концертных выступлений на сцене. В частности, на первом курсе пианисты черпают знания о законах полифонии из учебного курса музыкальной литературы, где, изучая эпоху барокко, проходят творчество И.С. Баха и Г.Ф. Генделя. На III курсе учащиеся более подробно изучают технику полифонического письма, что значительно углубляет степень подготовленности студента – пианиста к работе с полифонией и в специальном классе.

Когда студент овладел необходимыми знаниями в этой области, специальной терминологией, наступает момент самостоятельного сочинения фуги. Но даже при таком углублённом подходе изучения полифонических форм студенты – пианисты часто недостаточно опытные в их анализе. В данном случае, грамотный анализ фуги или другого полифонического жанра мог бы дать молодым музыкантам необходимый опыт для выстраивания исполнительской концепции.

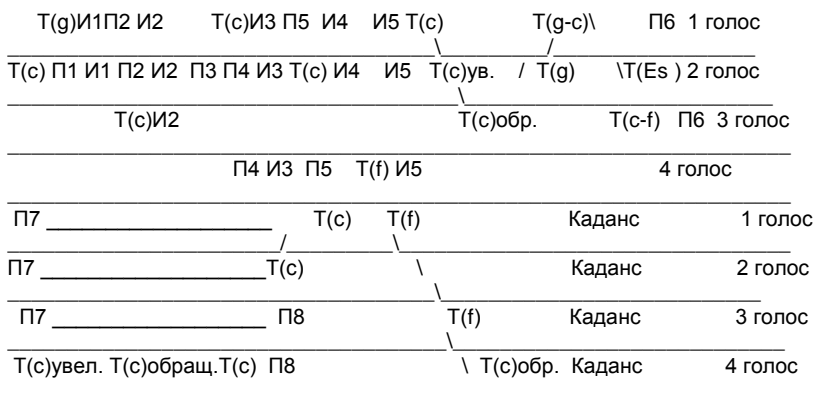
Поэтому, на наш взгляд, для целенаправленной и продуктивной работы с фугой в классе по специальности преподавателю специального фортепиано

Звездный Олимп

необходимо усилить внимание к аналитической части освоения нотного материала конкретной фуги, отслеживая детально саму технику анализа.

Изучение элементов музыкального языка фуги позволит затем поставить перед студентом конкретные и чёткие исполнительские задачи. Для текущей работы с фугами полезно составлять их рабочие схемы с учётом количества голосов и отражением в схемах самого процесса развёртывания музыкальной формы. В схему должны войти все слагаемые формы фуги с наглядным изображением их роли в развёртывании музыкального материала (тема, ответ, противосложения, интермедии, стреттная техника, если таковая подразумевалась в конкретном произведении и др.).

Ниже приводится схема четырёхголосной фуги с- moll из второго тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. На примере схемы данной фуги можно пронаблюдать общие контуры формы и её внутренние пропорции для дальнейшей детальной работы с музыкальным материалом:



Условные знаки: Т – тема; П – противосложение; И – интермедия; с, g, f и другие обозначения указывают тональности тематических проведений;

\ или / - маркировка стреттных проведений темы в разных голосах;

Обр. – тема в обращении; увел. – тема в ритмическом увеличении.

В процессе анализа необходимо будет выявить приоритеты композитора в работе с компонентами формы фуги: является ли ведущим в работе с темой тональный план, либо главенствующую роль берёт на себя контрапунктическая техника. Далее происходит работа с самой темой в её вариантах – в основном виде, в обращении, в ритмическом изменении; со стреттной техникой, которая может составить целый пласт музыкального материала в развивающем разделе, где могут изменяться число голосов стретты, время их вступления и интонационные варианты темы.

Таким образом, составив рабочую схему фуги, необходимо детально её проанализировать, уточнить форму по её внутреннему строению

Звездный Олимп

(двухчастная или трёхчастная), выявить пропорции между разделами, а также место кульминации в общей форме фуги с выявлением средств её воплощения.

Важно понимать, что на начальном этапе освоения фуги учащийся должен хорошо освоить терминологию, которая будет обязательно задействована в процессе освоения музыкального материала.

Тема – главный тезис фуги. Она обладает особой смысловой нагрузкой – поэтому она должна детально прослушиваться во всех её последовательных проведениях при смене тональностей и регистрового положения.

Противосложение – контрапункт к теме, важный интонационный комплекс, который не должен в условиях совместного звучания оспаривать у темы её первенства.

Интермедии – участки формы, где тема полностью не проводится. При оценке роли интермедий в форме студентам свойственно в процессе анализа фуги упрощать значение интермедий и сводить их роль только к осуществлению модуляций в тональность очередного проведения темы. Безусловно, именно на интермедии ложится роль всех тональных переходов в форме фуги. Но важно закрепить в сознании обучаемых двойную роль интермедий в фуге, так как именно в этих разделах реально осуществляется процесс развития музыкального материала. Отсюда – дробность их структуры, использование отдельных интонаций темы, частое применение в качестве технического приёма секвенций (простых или канонических).

Таким образом, приведя в порядок понятийный аппарат, преподавателю в классе по специальности следует поставить перед учащимся перечень рабочих задач. Выполняя их, студент сможет впоследствии синтезировать свои предварительные рабочие упражнения в целостную форму фуги с детальным пониманием смысла каждого её раздела при исполнении музыкального произведения. В частности, вначале следует детально отработать тему с её проведениями по всем голосам (установить оптимальный темп, выявить возможные динамические контрасты, проработать штрихи и т.п.). Важно постоянно следить за интонационным оформлением «ядра» темы.

Отработав тщательно тему как таковую, студент занимается «ансамблем» темы и противосложений к ней на протяжении всей формы, добиваясь здесь максимальной выразительности исполнения.

Интермедии требуют в работе над ними особого смыслового акцента, который связан с правильным пониманием их роли в форме фуги. Они должны прорабатываться с учётом их драматургической роли в форме в качестве ведущего фактора развития. Следует выделить кульминацию в линии развёртывания интермедий и продумать пути её достижения.

Возвращаясь к приведённой выше форме фуги И.С. Баха, отметим её внутреннее трёхчастное строение с пропорциональностью строения

Звездный Олимп

внутренних разделов по отношению ко всей форме фуги. Схема наглядно показывает необходимость длительной и специальной работы над средним разделом по следующей причине. Здесь композитор основывается на многочисленных вариантах стреттного проведения темы, делая указанную технику композиционной основой среднего раздела (в стреттах меняется количество голосов, соотношение между голосами по времени их вступления, используются варианты самой темы – обращение и ритмическое увеличение). При анализе полученной схемы фуги очевидно, что тональный фактор в работе с темой не является ведущим (в тональном плане в целом просматривается минимум побочных тональностей, а основная тональность с-moll играет ведущее значение в процессе развёртывания формы).

Таким образом, подводя итог сказанному выше, отметим настоятельную практическую необходимость усилить внимание в классе по специальности к процессу анализа формы фуги до начала детальной работы с нотным текстом, а затем и с исполнительской концепцией конкретного произведения. Это позволит, безусловно, глубже ощутить смысловую значимость слагаемых формы фуги и их индивидуальную роль в ансамбле голосов полифонического произведения. Детально проведённая исполнительская работа над отдельными фрагментами фуги позволит затем студенту естественно и органично соединить их в единое, художественно убедительное целое.

РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ДРАМА В ОПЫТЕ РАБОТЫ С ХОРОВЫМ КОЛЛЕКТИВОМ

Пильникова П. А.

Преподаватель МАУ ДО ДШИ г. Ишима
«Детская школа искусств»

Аннотация. В статье предлагается результат исследования рождественской мистерии под углом возможности продвижения ценностей русской духовной культуры на занятиях с хоровым коллективом. Важными элементами актуализации материала для детской аудитории является возможность его театрализации в формате учебного занятия и внеклассного материала, а также апелляция к тайне древней мистерии и её краеведческой ценности.

Ключевые слова: рождественская мистерия, русская мистерия, духовная культура, театральные постановки в Сибири, Дмитрий Ростовский, Фелофей Лещинский, работа с хоровым коллективом.

Обычно традиционную мистерию ценят за дидактику и религиозное содержание, считая их культовыми текстами, отказывая им в

Звездный Олимп

художественности, а порой и в актуальности как для светской культуры, так и для литературоведческой науки, тем более для современного образования и просвещения. Но читательский и преподавательский опыт подсказывает, что именно мистерии способны быть интересны современному читателю и зрителю, составить основу оригинального и полезного учебного занятия, иметь не только образовательный, но и воспитательный потенциал.

«Рождественская драма» Димитрия Ростовского входила в число первых постановок театра Филофея Лещинского, была хорошо известна жителям Тобольска и других городов Тобольской губернии, когда только зарождалось театральное искусство, когда русская литература обретала свою самобытность, а отечественное образование искало самобытные методы воспитания. *Актуальность* темы определяется интересом современного общества к своему культурному наследию, краеведческой направленностью представленной работы, а также необходимостью продемонстрировать именно методическую ценность произведения, созданного в жанре традиционной мистерии.

В современной науке исследования текстов, созданных в жанре мистерии (в отечественной науке такой тип текстов иногда называют «духовной драмой» или «литургической драмой»), преимущественно носят культурологический характер в перспективе изучения истории театрального искусства. Более изучены в этом направлении западноевропейские мистерии, что обусловлено условиями их бытования и разнообразием самого материала. Русская мистерия исследовалась фрагментарно, обзорно, во-первых, по причине своей религиозной тематики, которая не приветствовалась отечественным литературоведением в годы научного атеизма, во-вторых, по причине локализованности текстов такого типа сугубо в церковной практике. Вместе с тем хорошо известен тот факт, насколько высоко ценил мистирию, и в частности мистерии Димитрия Ростовского, известный литературовед академик Д.С.Лихачев. Академик Д.С.Лихачев считал Димитрия Ростовского «писателем, который имел огромное значение для всей православной Восточной и Южной Европы» [Лихачев 1987: 145], а его труды – шедеврами не только русской, но мировой культуры.

Теоретико-методологическую основу исследования и представленного доклада составили работы отечественных литературоведов и искусствоведов, направленные на изучение особенностей древнерусской литературы и культуры, традиций западноевропейского и русского драматического искусства и др., а также разработки современных методистов, посвященные организации внеклассных мероприятий, приуроченных к знаковым событиям российской жизни и культуры. В процессе актуализации научного материала в русле практических запросов музыкального образования сформировалась идея

Звездный Олимп

использовать результаты исследования на занятиях с хоровым коллективом, который активно участвует во всех мероприятиях музыкальной школы, в том числе, в организации и проведении новогодних праздников.

Знакомство школьников с жанром мистерии не может быть избыточным, поскольку отсылки к этому жанру нередко транслируются и в современном искусстве. В перспективе темы и методических установок мы делаем акцент на том, что «мистерия» является условным и одновременно наиболее точным жанровым номинантом для текстов, которые известны в отечественной культуре и под другими названиями: «литургическая драма», «духовная драма» или «религиозная драма». В процессе знакомства обучающихся с жанром имеет смысл сделать акцент на истоках мистерии, отсылающих к тайне, к ритуалам, сокрытым от непосвященных в эту тайну. Так, в эпоху заката античности мистерии представляли собой ритуалы, обычно державшиеся в секрете от профанов и непосвященных, в которых посредством драматизированных представлений и других методов преподавалось происхождение вещей, природа человеческого духа, его отношение к телу и метод его очищения и возвращения к более возвышенной жизни [История западноевропейского театра 1957: 68]. Следует отметить, что в те времена физика, медицина, законы музыки, приращение преподавались таким же образом.

Мистерия становится жанром западноевропейского религиозного театра эпохи позднего средневековья и её основное содержание библейские сюжеты. И здесь опять же является важным и интересным тот факт, что авторами произведений были не только церковные служители, учёные-богословы, но и врачи, юристы. В России мистерия служит продвижению христианских идеалов и одновременно продолжает оставаться своеобразным тайнодействием, сближающим сакральный мир с житейским.

Вертепная мистерия – это особая разновидность мистерийных действий, связанная с праздником Рождества. С XI века в Западной Церкви становится известен обряд-мистерия «Поклонение пастырей» [Топоров 1995: 37]. Такой обряд совершался в ночь накануне первого дня праздника, между утренней и ранней обедней – мессой. На мраморном столике, над главным престолом устраивались ясли, в которых находилась статуя или изображение Девы Марии. Пять старших священников-каноников в церковном облачении с амиктами (льняными платками) на голове и с жезлами в руках представляли собой вифлеемских пастырей у входа в алтарь. К ним подходил мальчик из хора, изображавший ангела, и возвещал пастырям Рождение Спасителя, произнося евангельские строки. Пастыри проходили в алтарь, а в это время дети-певчие, стоявшие в разных местах храма, представляли небесное ангельское воинство и пели: «Слава в вышних Богу...». Затем пастыри направлялись к яслям с пением гимна в стихах. Здесь их ожидали два каноника, условно представлявшие двух

Звездный Олимп

женщин, находившихся при Святой Деве. Они спрашивали: «Кого ищете в яслях, пастыри?» – «Мы ищем, – отвечали они, – Спасителя, Христа». Женщины (канонники) отдергивали завесу, которая скрывала статую Младенца Иисуса. Указывая на нее, они говорили: «Вот он – этот Младенец, со Своей Матерью». Тогда пастыри преклонялись перед Ним и приветствовали Деву Марию гимном: «Буди благословенна Царица неба», а потом торжественной процессией возвращались в алтарь. При этом они пели: «Аллилуйя, аллилуйя! Воспойте же Его пришествие!». Затем следовал возглас священника, которым начиналось совершение обеды.

В православном же мире вертепное представление не входит в богослужебное правило, оно оказывается за его пределами, обретая в большей степени приметы театрального действия. В то же время таким представлениям отводится в жизни православного храма большая роль. Такие представления становятся элементом, сопутствующим церковной службе, имеющим менее строгий характер, чем сама служба. Соответственно, именно на русской православной почве возрастает степень вариативности таких мистерий как представлений, проходящих в храме в дни празднования Рождества. Вследствие вариативности вертепных представлений возрастает и степень вероятности того, что, в зависимости от таланта их сочинителей, текст этой мистерии может быть достаточно оригинальным и даже ценным с точки зрения его художественного своеобразия.

Специальных работ, где бы исследовался жанровый канон вертепной мистерии, немного, большинство из них существуют в ограниченном доступе, так как были изданы до 1917 года. На основе доступных источников можно говорить о тематической обусловленности вертепной мистерии. В частности, известно, что тематический материал вертепной драмы есть некий общий для восточных славян арсенал традиционных взглядов на содержание кукольного рождественского действия. Постепенно кукольный рождественский спектакль трансформируется в действие с участием актёров-людей, а как следствие, усложняется содержательное и философское наполнение мистерии.

Сценическое воплощение мистерий в Тобольске – аспект исследования, знакомство с которым позволит мотивировать учеников к работе с текстом рождественской мистерии Димитрия Ростовского как с материалом, актуальным для жителей Сибири. И внимание к некоторым фактам этой истории будет иметь не только образовательный, но и воспитательный эффект, поскольку Дмитрий ростовский, Фелофей Лещинский – это не только известные фигуры служителей православия, но и творческие личности, считавшие культурное просвещение людей своей личной миссией.

Первый в XVIII в. митрополит Сибирский и Тобольский Филофей Лещинский (1702-1726 гг.) получил прекрасное образование в лучшем

Звездный Олимп

учебном заведении того времени – Киево-Могилянской Братской школе. В ней изучались славянский, греческий, латинский языки, арифметика, в числе других предметов – инструментальная музыка и пение. Известно, что хор школы имел 300 человек, оркестр – до 100 человек, в среде учащихся культивировалась духовная драма и вертеп. Преосвященный Филофей был современником Симеона Полоцкого, Димитрия Ростовского, Феофана Прокоповича и других духовных драматургов конца XVII - начала XVIII вв. Филофей Лещинский любил поэзию, сам сочинял стихи и столь самозабвенно, что записывал их даже на деловых бумагах. В Тобольском филиале государственного архива Тюменской области хранится список, сделанный А.Сулоцким с одного образца его виршей философско-этического содержания:

*Трудам возмездие смерть кто избирает,
О животе иных трудясь сам умирает,
Сие же возмездие Божея воздаваем
Бог весть что творил мы же что о том не пираем.
Что нам есть неприятно то Богу любимо
Он весть и по воле все его бысть правимо.
Животу и неге служив сим горцех в мирах исхожда
Но жив за мир от мира
Но понеже изволил телясно быти
Довременно живот даждь вечныя наследити.
[Сулоцкий: Электронный ресурс]*

Этот образец стихотворной мысли дает прекрасное подтверждение убежденным подвижническим стремлениям его автора.

Сразу же по приезде в Тобольск, 4 апреля 1702 г., Филофей Лещинский с колоссальным энтузиазмом занялся епархиальными делами и хлопотами об устройстве первой духовной школы в Сибири «для приготовления людей, способных быть достойными служителями церкви, могущих поучать народ и приводить к познанию истинной веры неведающих Господа Бога Создателя и Искупителя» [Яковлев 2008: 117].

В Черепановской летописи содержится и «Житие Филофея, митрополита Сибирского», где в первых его строках тобольский летописец уже как объективно сложившееся о деятельности духовного театра мнение отмечает, что Филофей «был охотник до театральных представлений, славные и богатые комедии делал, и когда должно на комедию зрителям собиратца, тогда он, Владыко, в Соборные колокола на сбор благовест производил; а театры были между Соборною и Сергиевскою церквами к взвозу, куда народ собирался» [глади] [Черепановская летопись: Электронный ресурс] (см. Приложение 3.).

Эта запись свидетельствует, что духовный театр в Тобольске был признан, представления его проводились регулярно и имели постоянный

Звездный Олимп

адрес, а зрители оповещались о предстоящем театральном событии специальным колокольным звоном. Кроме того, этот факт может стать основанием для современных школьников о назначении театрального и музыкального искусства, о воспитательных функциях музыки и театра.

Религиозные мистерии в Тобольске разыгрывались под открытым небом, на специально сооруженной сцене между кафедральным Софийским собором и Сергиевской церковью, у Прямского взвоза. Этой первой в Сибири «сцене», так драматически открывшейся 8 мая 1705 года, суждено было просуществовать в Тобольске почти столетие. Эта дата подтверждается рядом источников, в том числе указаниями из сибирской летописи в разделе воздушные страхи Тобольска (о буре, которая сломила крест над алтарем Соборной церкви в момент игрища).

Спектакли проводились на Рождество Христово, во время святок, на Пасху, а также в дни других церковных празднеств. Исполнявшийся в Сибири репертуар духовного театра доподлинно неизвестен. Предположение о репертуаре театра Филофея Лещинского в исторической справке Сибирского отделения РАН звучит следующим образом: «Репертуар спектаклей неизвестен. Однако можно предполагать, что постановки были такими же, как и в Ростовской архиерейской школе («Комедии на Успение Богородицы», «Комедия на Рождество Христово», «Венец Димитрию» и др.), Славяно-греко-латинской академии («Ужасная измена», «Страшное изображение второго пришествия», «Действо о семи свободных науках», «Царство мира», «Торжество мира», «Ревность православия» и др.). Отдельные спектакли могли быть заимствованы из школьных спектаклей Киевской академии» [Историческая справка Сибирского отделения РАН «Начало публичных театральных представлений в Тобольске» (6 стр.) / В.Н.Алексеев, Е.И. Дергачев-Скоп].

Многие педагоги семинарии вошли в число известных общественных деятелей и просветителей Сибири, были среди них и поэты, и драматурги, и сочинители музыки. В составе первых сибирских театральных трупп тоже нередко встречались бывшие семинаристы, зачастую так и не закончившие свое духовное образование вследствие страстного увлечения театром. И, наконец, сибирские семинаристы составили одну из устойчивых и значительных групп зрителей профессионального светского театра, причем несмотря на запрещения семинаристского начальства, порой считавшего театральные светские зрелища «делом дьявольским, устроенным на пагубу христианских душ». И хотя эта группа театральных зрителей была немногочисленна, ее, как наиболее отзывчивую и экспансивную, принимала во внимание и театральная критика, и сам сибирский театр. Все эти факты ярким образом свидетельствуют об актуальности исследуемого материала и о его краеведческой значимости.

Звездный Олимп

В «Епархиальных ведомостях» за 1900 год (№24) была опубликована любопытная рецензия на постановку рождественской драмы Димитрия Ростовского с комментарием этой постановки в русле ее оригинальности и традиционности. Факт самой публикации является ярким свидетельством того, что рождественская мистерия Димитрия Ростовского была хорошо известна тоболякам, а ее постановкам отводилась самое пристальное внимание со стороны епархиального начальства.

По свидетельству современников, Димитрий Ростовский писал драматические сочинения, заимствуя сюжеты из священной истории. Ему приписывают шесть драм, из которых самая известная «Рождественская драма». Она более прочих была распространена и, вообще, может служить образчиком рождественских виршей в форме действий и разговоров.

Самой драме предшествуют антипролог и пролог. В антипрологе Человеческая натура скорбит о своем падении, о затемнении своих душевных способностей, об ожидающей ее смерти. Надежда утешает ее, обещая восстановление золотого века, а с Надеждою вместе являются Любовь, Кротость, Незлобие, Радость; но против Надежды восстает Рассуждение и говорит, что Человеческую Натуру ожидает не золотой, а железный век, и вместе с Рассуждением заговорили Брань, Ненависть, Ярость, Злоба, Плач. Натура в отчаянии призывает Смерть. Здесь перемешаны символические олицетворения разных отвлеченных понятий с евангельскими событиями Рождества Иисуса Христа. Уже предлагаемый в драме перечень действующих лиц напоминает читателю о традициях светской литературы, в частности, об известном западноевропейском тексте «Романа о Розе» (1 часть). В последующие века ярким примером продолжения этой (именно мистериальной по частотности употребления в текстах этой жанровой природы) традиции станет «Синяя птица» М.Метерлинка. Здесь же кроется явный потенциал для мотивации обучающихся к творчеству (на занятие можно распределить роли и дать участникам небольшие партии для сольного выступления).

Является Смерть и величается своим владычеством над родом человеческим. Смерть хочет воссесть на престол, но Жизнь не допускает ее, обещает Человеческой натуре бессмертие. Самая драма начинается также символическим разговором Земли с Небом. Земля скорбит о своем горе: *«Увы! Увы! за грех Адама и Евы я осуждена производить волчец, вместо прекрасных цветов. Я была прекрасна, доброплодна, рождала не оранная, а теперь я тощая, полита потом. Никогда не возвратиться мне к первому состоянию, не освятиться по проклятию»*. «– «Не сетуй, Земля», – говорит ей Небо, – тебя ожидает честь больше прежней». Милость Божия подтверждает обещание Неба. Уже в этих первых репликах ощущается присутствие не только духовной интуиции, но и талантливого поэтического слога. Свидетельством тому являются метафорические противопоставления

Звездный Олимп

образов прошлого и настоящего: *рождать волчиц / рождают цветы, «прекрасна, доброплодна» / «тощая, полита потом».*

Возвещается Земле пришествие Спасителя, раздаётся ангельское пение: «*Слава вышних Бог*», а между тем из ада является Вражда, призывает Вулкана и циклопов: «*Куйте, – восклицает Вражда, – копьё, стрелы, цепи, сотворю пролитие крови...*». Литературность самих образов циклопов, отсылающая к античной мифологии, была понятна и зрителю XVIII столетия и создавала дополнительный эффект «вымышленной» истории, находящейся на границе мистерии и сказки.

Затем драма переходит в мир действительности. Вот три пастыря: двое ушли за покупками в город, третий, Борис, остался при овцах и беспокоится за товарищей. Они приходят. Один из них – горбатый старичок, кривой на один глаз, по имени Аврам; другой – молоденький Афоня. Аврам сознаётся, что зашел на «кружало за алтынец выпить винишка».

Эпизод с житейским планом – традиционный элемент вертепной мистерии, но у Димитрия Ростовского мирской пласт содержания представлен вполне оригинально: реплики героев самобытны, а виршевый строй поэтичен. Происходящее на сцене могло показаться зрителю вполне правдоподобной сценой из жизни, участники которой – обычные люди.

Мистериальный план пересекается с житейским, великое событие вплетается в канву будничных забот: ожидание встречи со Спасителем сопровождается переодеванием в новые лапти и чулки.

За поклонением пастырей следует история поклонения волхвов. Олицетворенное «Любопытство» видит на небе новую звезду и не может понять: что это за звезда? Оно пересчитывает все известные ему звезды и созвездия. Новая звезда ни к чему не подходит. Любопытство вызывает из гроба мудрого Валаама. Валаам возвещает, что это та самая звезда, о которой он некогда пророчествовал, – звезда, долженствующая явиться в последние века от Иакова. Любопытство говорит, что хочет увериться в истине слов его и пошлет за этой звездой волхвов; затем закрывает гроб Валаама, произнося: «*Почивай с миром!*».

Такой персонаж мистерии как Любопытство, на первый взгляд, диссонирует с торжественностью момента явления звезды, но именно таким образом осуществляется символистское сближение планов истории, земного и вечного.

Круг персонажей в драматургии Димитрия Ростовского был совершенно особый. Человек в пьесах мог быть представлен как Натура Людская или Грешник. Он мог встретиться с Истиной, Враждой и даже поспорить с собственной Совестью. В духовном театре нельзя было изображать Пресвятую Троицу, Богородицу, а также злодеев, поэтому действующими лицами становились аллегорические персонажи: Суд, Гнев, Кротость Божия, Благоутробие Богородицы и другие. С трепетом и восхищенным вниманием

Звездный Олимп

отроки выносили в центр праздничную икону, которая становилась «духовной сердцевиной» спектакля. За каждым персонажем в диалогах Димитрия Ростовского была закреплена определенная функция. Они не могли переходить из одной сферы в другую, из Рая в Ад. Связь между Землей, Раем и Адом осуществляли посланники и вестники. И хотя главный конфликт раскрывался через испытание Натуры Людской или Грешника, но путь их был предопределенный: от греха к раскаянию, и помогали им постичь Истину предсказания, вещие сны, знамения, чудеса. Среди персонажей выделялось соборное действующее лицо – Хор. Хор сопровождал молитвенными песнопениями все действие, а в эпилоге обычно обращался к зрителям. Именно хор помогал в раскрытии функции каждого персонажа.

Таким образом, все компоненты действия способствовали постижению Высшей Духовности, ибо Святитель Димитрий Ростовский был уверен, что «злое слово и добрых злыми творит, доброе же слово и злых делает добрыми». Кроме того, преподаватель получает дополнительную возможность рассказать ученикам о важности хора в постановках такого рода, продемонстрировать эту важность и тем самым повысить интерес к занятиям. Продолжением знакомства с духовным наследием может стать театрализации ключевого фрагмента пьесы сначала на уроке, затем на репетиционных встречах, а уже потом на Рождественском концерте.

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ МЕЛОДИЧЕСКОЙ ЛИНИИ НА ФОРТЕПИАНО

Салтанова С.Г.,
*преподаватель Колледжа искусств ФГБОУ ВО
Тюменского государственного института культуры*

Исполнение мелодической линии на фортепиано - крайне важная и заслуживающая особого внимания тема. Специфика нашего инструмента такова, что он не обладает продолжительностью звука, свойственной другим инструментам, его звук угасает достаточно быстро. В связи с этой особенностью фортепиано можно сказать, что без напряженной слуховой работы на нем нельзя исполнить ничего. Для того чтобы ясно передать интонацию исполняемой музыки, очень важна предельно богатая и гибкая нюансировка.

При поверхностном рассмотрении вопросов фортепианного звучания может показаться странным, что авторы иногда указывают *crescendo* на долгом звуке или аккорде, при отсутствии какой бы то ни было фигурации. В действительности же здесь существует воображаемое (исполнителем)

Звездный Олимп

crescendo, без которого следующий звук не может быть создан на определенном динамическом уровне, соответствующем развитию мелодии.

Если воображаемое crescendo правильно подвело мелодию к следующему звуку, то слушатель, имеющий достаточный слуховой опыт, представляет себе усиление звука, которого в действительности не было (реально имело место затухание звука, а затем сразу появилось более громкое звучание).

Мысленное исправление реального звучания приходится делать, по большому счету, в любой протяжной мелодии. Оно необходимо не только при crescendo, но и при переходе на звук одинаковой силы - опять-таки наперекор происходящему в действительности затуханию. Без воображаемых звучаний трудно обойтись даже при diminuendo, так как общее постепенное ослабление звучания мелодии обычно происходит медленнее, чем затухание каждого звука в отдельности.

Полноценность протяжной мелодии, интонируемой на фортепиано, напрямую зависит и от художественного качества "идеальной" мелодии, развертываемой воображением играющего, и от того, насколько точно реальные звучания соответствуют этой идеальной мелодии в каждом данном ее моменте. Нужно вести слухом мелодию, каждый тянущийся ее звук, предвосхищая следующий. Если же, как нередко бывает, внимание на некоторое время отвлекается на какие-то другие голоса, то оно обязательно должно (хотя бы в последний момент) вернуться к ведущей мелодии, без чего переход на следующий звук навряд ли выйдет как нужно. Этот момент на практике часто игнорируется.

Ввиду того, что каждый долгий звук успеваешь значительно ослабеть, а каждый короткий ослабевает лишь незначительно, в игре на фортепиано существует задача такого регулирования силы звучания, при котором короткие звуки без нужды не были бы чересчур рельефны, а долгие не производили бы впечатления "пустых".

Поэтому каждый пианист должен знать правила, выработанные практикой, несмотря на то, что действие этих правил ограничивается рядом обстоятельств.

Правило первое: если короткие звуки заключены внутри мотива между более долгими звуками и не являются носителями выразительного акцента, необходимо заботиться об их достаточном ослаблении ради общей ровности (связности) мелодической линии.

Например, в теме медленной части сонаты № 13 Бетховена:

Звездный Олимп

Adagio con espressione. (♩) = 63
soprano ben cantando, ma dolce

p *acmplice* *mp* *cresc.* *fp*

molto p, egualmente

simile *Ba* *Ba* *Ba*

Тридцатьвторые в конце такта здесь не должны выпасть из общей линии *diminuendo*.

Или в теме фуги с-молл Глазунова восьмые после четвертей с точкой должны быть сыграны в соответствии с затуханием последних, чтобы не нарушить целостность темы:

Moderato ♩ = 80

p

Приведенное правило не действительно, однако, в том случае, когда короткий звук (следующий за более долгим) является началом нового мотивного образования. Так, например, в следующем отрывке из Прелюдии ес-молл из I тома ХТК Баха восьмые и шестнадцатые ориентируются на звучание следующих за ними четвертей с точками (несколько уступая им по своей силе), а не на силу угасающих предшествующих звуков:

Правило второе: группа мелких длительностей, помещенная внутри небыстрой мелодии, должна исполняться слабее, чем окружающие звуки, во избежание впечатления ненужной громкости (это впечатление получается оттого, что короткие звуки, в отличие от предшествующих им долгих, не

Звездный Олимп

успевают угасать). Данное правило относится, в первую очередь, к исполнению большинства группетто. Именно они часто исполняются с ненужным "шумом".

Например, I часть сонаты № 13 Бетховена:



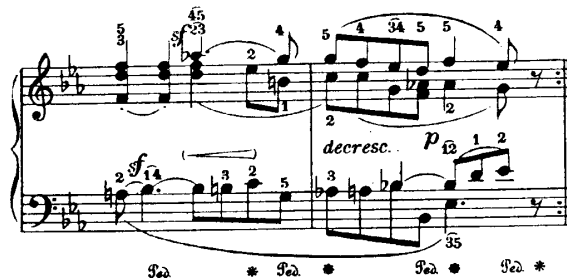
Это правило относится и к следующему эпизоду из II части концерта № 20 Моцарта:



В данном случае, чтобы шестнадцатые вытекали из длинной ноты, нужно начинать эту фигуру на том звуковом уровне, до которого опустилось звучание предыдущей четверти, иначе произойдет раздробление темы.

Отмечу, наконец, еще одно очень важное для хорошего исполнения мелодии правило, имеющее в виду соотношение силы долгих и коротких звуков в разных голосах; оно требует, чтобы сила звучания и тембр движущихся побочных голосов не мешали отчетливо слышать долгий (постепенно затухающий) звук в мелодии.

Хорошим примером может служить следующий эпизод из I части сонаты № 13 Бетховена:



Звездный Олимп

Здесь звук "ми-бемоль" не должен вторгаться в мелодию и перебивать тянущийся "ля-бемоль".

Вообще, пианист иногда превращает два самостоятельных голоса в один, что часто бывает следствием невнимания исполнителя к полифоническому строению музыки. Склонность полифонического построения, к заполняющему "комплементарному" ритму, то есть ритму, возмещающему остановку на долгой ноте одного голоса движением в другом и таким образом образующему непрерывную преемственность движения, часто служит причиной неотчетливости в разграничении отдельных голосов. Кажется, что движение продолжает тот же голос, хотя в действительности оно передано другому.

Вот, например, эпизод *Piu tranquillo* из фуги с-moll Глазунова:



В данном случае очень важно не превратить имитационную полифонию верхних голосов в одноголосие. Для этого, конечно, огромное значение, как и в предыдущем примере, имеет тембровое разделение голосов.

Нередко приходится мириться с тем, что долго тянущиеся звуки под конец перестают быть отчетливо слышимыми. Такого рода долгие звуки должны поддерживаться в воображении играющего, что помогает правильному осмысливанию данного фрагмента.

Метнер по любому поводу напоминал: «Быть слушателем!.. Упражняться в слуховом погружении! Слухом вытягивать желаемую звучность!» Я думаю, эти слова должны быть девизом каждого пианиста. Необходимо помнить их и постоянно следовать им, только тогда исполнение на фортепиано будет успешным.

Звездный Олимп

ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Большурух С.В.,
преподаватель МБУДО г. Новокузнецка
«Детская музыкальная школа №40»

Музыкальное произведение как художественная целостность, этапы и методы его освоения – является одной из важнейших проблем музыкальной педагогики. Процессу работы над музыкальным произведением уделяется значительное внимание в трудах выдающихся деятелей фортепианного искусства и педагогики – А. Вичинского, С.Е. Фейнберга, А.П. Щапова, Б. Милича и других.

Исполнитель, будучи посредником между слушателем и композитором, должен оживить, озвучить музыкальное произведение, творчески осмыслить его и выразить те мысли и чувства, которые стремился передать композитор.

Главная задача педагога – суметь помочь ученику разобраться в содержании и образном строе произведения и превратить работу над произведением в увлекательный и творческий процесс.

В традиционной педагогике процесс освоения музыкального произведения подразделяется на три этапа: первый – этап ознакомления, второй – этап детальной работы над произведением и третий – этап подготовки к концертному выступлению ученика.

Одним из важных этапов в работе над произведением, является начальный этап ознакомления с произведением и его разбор. Целью этого этапа является создание первоначального представления о произведении, его характере, о настроении музыки. И в основном первоначальный образ на занятиях создает сам преподаватель. Для того, чтобы ученика замотивировать, вдохновить и стимулировать на дальнейшую работу, произведение исполняет сам педагог. После проигрывания, ученика надо попросить рассказать свои впечатления от услышанного. Затем прослушать это же произведение в исполнении известных музыкантов, и желательно не одного, чтобы избежать копирования. А после знакомства с произведением за инструментом, очень полезно свои впечатления закрепить в словесной форме. Например: нежный, мечтательный, грациозный, воинственный, стремительный, лирико-созерцательный...

На начальном этапе вместе с учеником проводится анализ нового произведения. Разбирается строение и форма произведения, определяется, из каких нот и мотивов составляется предложение, что требуется для выразительной игры. Важно внимательно изучить все авторские указания в нотном тексте – обозначение темпа, характер и настроение музыки и т.д. Совместно с учеником определяется строение и тональность произведения;

Звездный Олимп

разбираются штрихи, находятся кульминационные точки, обсуждается динамика.

Отметим наиболее **важные моменты первого этапа** работы:

- целостный охват произведения посредством чтения с листа и мысленного проигрывания;
- прослушивание звукозаписи;
- изучение авторских и редакторских указаний;
- краткая словесная характеристика музыкального образа.

После предварительного ознакомления с новым произведением и полученным первым впечатлением, начинается второй этап – кропотливая и детальная работа над произведением. Основная цель этого этапа – углубление в содержание произведения и образный строй музыки. В своей книге по методике преподавания игры на фортепиано А. Алексеев пишет: «Внимание направляется на уяснение деталей, вся ткань тщательно анализируется как бы под микроскопом. Не пропускается не только ни один звук, но и ни один штрих, ни одно указание в отношении оттенков исполнения или аппликатуры. Во всем нужно установить внутреннюю связь, все понять, взвесить, оценить».

Прежде всего, на этом этапе очень важно грамотное и тщательное прочтение нотного текста в медленном темпе; выбор и соблюдение точной аппликатуры; метро-ритмическая точность; грамотное применение штрихов; соблюдение осмысленной фразировки и динамики; применение точной педализации.

Таким образом, на втором этапе работы над художественным образом музыкального произведения можно использовать такие методы работы:

- эмоционально-смысловой анализ;
- метод ассоциаций, сравнений и сопоставлений;
- метод пропевания;
- вслушивание в гармонию.

Как только произведение выучивается и осваивается технически, после проведения детальной работы, наступает последний, третий этап работы. Это этап можно назвать этапом «сборки» произведения с учетом всей проделанной работы, всех знаний и впечатлений.

Важными моментами являются:

- выявление целостности произведения;
- уточнение исполнительского замысла;
- подготовка к концертному исполнению.

Главная задача этапа - воспитать у ученика способность слышать, охватить все произведение в целом и умение исполнить его на эстраде.

Музыкальное произведение необходимо проигрывать в темпе, указанном автором и с полной эмоциональной отдачей. В процессе таких проигрываний исполнительский замысел уточняется, появляются новые детали и нюансы в

Звездный Олимп

исполнении, происходит необходимая корректировка (например, выбор технически доступного темпа исполнения для учащегося, динамики и яркости в кульминациях и др.). Очень важно уделить внимание культуре исполнения, соблюдать чувство меры в исполнении и стремиться к естественности переживания, умению держать себя в руках.

Наиболее важными моментами работы на заключительном этапе изучения произведения являются:

- пробные проигрывания в надлежащем темпе и настроении;
- ориентация исполнения на слушательскую аудиторию;
- формирование эмоциональной культуры исполнения;
- тренировка исполнительской воли и выдержки.

Учащийся, пройдя все этапы работы над музыкальным произведением, достигает самостоятельности, начинает вносить в исполнение свое отношение и это развивает у ученика художественный вкус.

Большое значение имеет выбор концертного репертуара, это способствует увлеченности данной музыкой и самим процессом исполнения.

Заинтересовать ученика сегодня мы можем не только известными классическими произведениями, но и репертуаром современных композиторов, таких как И. Парфенов, Е. Поплянова, В. Коровицын, Ю. Весняк, Н. Торопова, Ю. Литовко. При работе с произведениями этих авторов, ученика завораживают яркая образность и современная подача музыкального материала, интересные гармонические находки и новые ритмические формулы. Исполнительская свобода не сможет раскрыться в полной мере, если ученик не имеет достаточного опыта публичных выступлений. Эстрадное выступление подводит итог всей проделанной работы. Очень важно, чтобы исполняемое произведение стало для ученика любимым, приносило творческое вдохновение юному музыканту.

В заключении хочется отметить, что все этапы разучивания произведения очень важны. В каждом музыкальном произведении есть неповторимые черты, придающие ему индивидуальность, прелесть. Найти их и преподнести — задача педагога. Грамотное использование учеником методов и приемов - это залог профессиональной и эмоциональной игры. Педагогу необходимо всегда стремиться пробуждать чувства и желание к музыкальному исполнительству у учеников, тем самым обогащать их духовный мир, развивать эмоциональность и отзывчивость.

Звездный Олимп

ВСЕСТОРОННЕЕ РАЗВИТИЕ ЛИЧНОСТИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Воробьева Ю.Н.,
преподаватель МБОУДО «Катайская ДШИ»

Классическая музыка – это то, что вдохновляет и радует многих людей и такая тенденция продолжается на протяжении многих лет. Игра на фортепиано стимулирует человека к трудолюбию, а этот навык крайне важен на пути достижения успеха.

Обучение игре на фортепиано, безусловно, содействует развитию детей как умственному и физическому, так и психическому. Музыкальные способности есть у всех, но их необходимо развивать.

Обучение детей игре на фортепиано – это идеальный вариант для знакомства с музыкой, ведь фортепиано – это самый распространенный и универсальный инструмент. Дети смогут не только играть учебные пьесы, но через какое-то время с легкостью подбирать любимые мелодии.

Фортепиано — волшебный инструмент, который позволяет Вам расслабиться и успокоиться, независимо от того, слушаете Вы музыку или играете сами.

Все знают, что игра на фортепиано полезна для ребенка. Задумывались ли вы когда-либо о том, что помимо прямой пользы от изучения музыки, игра на фортепиано дает еще много плюсов и в других сферах развития вашего ребенка?

И вот вам несколько из них:

Развитие координации

Игра на фортепиано помогает развить координацию рук и глаз, — улучшить мелкую моторику и ловкость пальцев, благодаря чему дети быстрее и легче обучаются письму, вырабатывая красивый почерк.

Повышение концентрации внимания

Ребенок во время игры фокусирует свое внимание на чтении нот, учится играть произведение в заданном темпе - все это развивает способность концентрировать свое внимание, что очень важно для гармоничного развития ребёнка.

Развитие слуховых и речевых способностей

Дети, которые играют на фортепиано, становятся более восприимчивыми к окружающим звукам. Намного быстрее запоминают слова и строят предложения.

Навыки быстрого чтения

Благодаря тому, что ребенок следит за нотами, считывая музыкальное произведение, и параллельно играет на инструменте, у него развиваются навыки быстрого чтения.

Звездный Олимп

Тесная взаимосвязь музыки и изучения языков

Все знают, что в мозге человека центры, которые отвечают за изучение языков и музыки, тесно взаимосвязаны. Если ваш ребенок с детства занимается музыкой, то ему будет гораздо легче изучать иностранные языки.

Развитие математических способностей

По данным последних исследований головного мозга, те дети, которые занимаются игрой на фортепиано, имеют большие способности к точным наукам.

Самодисциплина и контроль

Занятие музыкой с ранних лет помогает вашему ребенку стать более дисциплинированным, так как ребенок будет стремиться планировать свое время. Выполнение домашних заданий и работа на уроках музыки приучает ребенка к трудолюбию и целеустремленности.

Улучшение памяти

Долгие годы игры на фортепиано, изучение сложных и больших музыкальных произведений, подготовка своего репертуара способствует колоссальному улучшению памяти человека.

Развитие воображения

При воспоминании о звуке весеннего дождя или шепоте морского прибоя в вашей голове будут играть яркие музыкальные произведения, будоража воображение и чувства.

Сообразительность и логика

Одновременная работа правого и левого полушария мозга укрепляет нервные связи. Уровень людей, которые занимаются музыкой на 50% выше, чем у обычных людей.

Умственное развитие

Когда дети начинают играть на фортепиано, различные доли их мозга подвергаются стимуляции. Требуется от них координации движений различных частей тела для правильного выполнения одного задания. Они должны играть разные фрагменты музыки разными руками, и мозг вынужден отдавать отдельные команды каждой руке.

Душевное здоровье

Кроме того, ничто не успокаивает лучше музыки, особенно классической. Когда дети начинают учиться музыке, она помогает им выражать свои эмоции во время выступлений или репетиций. Выражение эмоций через инструмент поможет им снимать стресс в душе и теле, а также расслабляться.

Оформление личности

Помимо физических навыков и психологического развития, обучение игре на фортепиано делает Вашу личность и образ более утонченными. Во время обучения Вы приобретаете изысканность и вежливость, а Ваша личность и

Звездный Олимп

темперамент становятся более гармоничными. Существуют различные исследования, и результаты этих исследований объясняют, почему обучение игре на фортепиано полезно для развития детей. Дети, которые брали уроки фортепиано в течение примерно 3 лет, получали более высокие оценки на тестах по сравнению с другими детьми.

Особого внимания заслуживает способность пианиста мыслить вперед, опережая игру пальцев, не прерывая при этом исполнения, что развивает перспективное мышление, целостное видение. Часы, проведенные за игрой на фортепиано, создают и расширяют нервные связи в мозге. Эти физические изменения в мозге в зрелом возрасте создают защиту от когнитивного упадка и потери памяти.

Существует несомненная зависимость между музыкальным образованием и развитием способностей, необходимых для успешного становления ребенка в жизни. Самодисциплина, терпение, чувствительность, координация, способность запоминать и концентрировать внимание – все эти качества развивает музыкальное воспитание. И эти качества останутся с вашим ребенком независимо от его дальнейшего выбора профессии. Если родители хотят на всю жизнь обеспечить своего ребенка источником радости, удовлетворения, достижения поставленной цели, то первым и наилучшим шагом может стать именно музыкальное образование.

А первым инструментом для детского обучения музыке может стать именно фортепиано. Никакой другой инструмент не может сравниться с фортепиано широтой реализации музыкальных идей. Даже если ваш ребенок решит позже играть на другом инструменте, приобретенные на фортепиано мелодия, ритм и чувство гармонии окупятся сполна.

Звездный Олимп

МКТ И ИХ РОЛЬ В ПОДГОТОВКЕ ДОМАШНИХ ЗАДАНИЙ ПО СОЛЬФЕДЖИО И ДИСТАНЦИОННОМ ОБУЧЕНИИ

Бондаренко Т.И.

*Преподаватель высшей категории
МБУДО ДШИ №13 г. Воронеж*

Предмет сольфеджио играет важную роль в формировании профессионального музыканта, и относиться к этому ответственно надо ещё на стадии предпрофессионального обучения в ДШИ и ДМШ. Именно там закладывается начальная база освоения и понимания этого многогранного, необходимого и интересного урока, предназначенного для развития музыкального слуха и музыкальной памяти. Сольфеджио учит слышать музыку, понимать её, записывать, анализировать; гармонизировать любую мелодию (подбирать аккорды), чисто петь и играть без фальшивых нот.

В тоже время, процесс освоения всех этих составляющих сольфеджио является интенсивным и насыщенным и вызывает затруднение, и порой, неверное, его восприятие, как непонятого и сложного предмета. Первостепенным значением в преодолении страха непонимания является системность в обучении. Занятия по сольфеджио в ДШИ и ДМШ проходят один раз в неделю и составляют в I классе 1 академический час, а со II класса - полтора. Безусловно, этого недостаточно для эффективности приобретения определённых знаний и навыков, а если наблюдаются ещё и систематические пропуски уроков, то восполнить пробелы в знаниях становится практически невозможно, и предмет становится непонятным и недостижимым, к нему теряется всякий интерес. Поэтому, вопросом первостепенного значения становится вопрос о регулярном посещении занятий по сольфеджио. Второй немаловажный вопрос – это домашние занятия, которые помогают закрепить и освоить на практике учебный материал, полученный на уроке. Так как сольфеджио является предметом, ставящим перед собой много разных задач, да к тому же групповым, достичь полного его понимания можно только сочетая аудиторные и самостоятельные домашние занятия.

В настоящее время дистанционное обучение занимает одно из первостепенных мест в организации учебного процесса и важнейшим его принципом являются ежедневные, систематические занятия.

Мои дистанционные задания – это детские песни из рабочих тетрадей И.О. Нитецкой, используемые на уроках сольфеджио в 1-2 классах и направленные на развитие интонационных навыков и мелодического слуха. Специфика групповых занятий, особенно в младших классах, не позволяет всем детям одинаково освоить и закрепить материал, полученный непосредственно на уроке. Для этого существуют домашние задания и

Звездный Олимп

домашние занятия. На начальном этапе обучения ребёнка в музыкальной школе самому справиться с этими задачами не так просто, и поэтому помощь родителей, несомненно, является одним из важных звеньев в работе любого педагога. Аудио-песни, а также мультимедийные пособия помогут учащимся быстрее и эффективнее освоить и закрепить предлагаемый музыкальный материал. Особенно это необходимо тем детям, которые обучаются на народных, струнно-щипковых, духовых инструментах и всем тем, кто не может достаточно хорошо владеть инструментом фортепиано в течение первых лет обучения. Такие домашние аудио-занятия способствуют развитию музыкального слуха и памяти. Данные песни могут быть загружены в виде аудио файлов (они звучат в исполнении педагога со словами, нотами и в фортепианном изложении) на сайт музыкальной школы в раздел «дистанционное обучение» вместе с нотами в формате pdf (набранными в нотном редакторе Finale) или в виде мультимедийных пособий (иллюстрация, звучание, нотный материал) в группы, созданные для детей и их родителей.

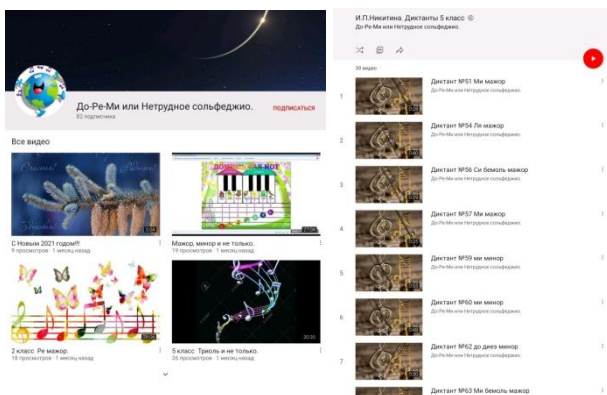
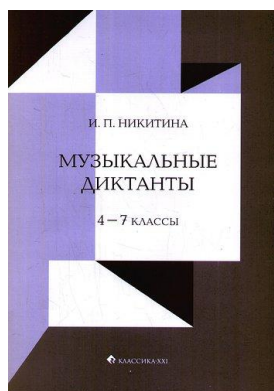
Группа «До-Ре-Ми-Фа-Солька», созданная мною в социальной сети ВК, помогает подготовиться к каждому уроку сольфеджио. На стене сообщества записываются домашние задания по классам с методическими рекомендациями (аудиофайлами, видео уроками, нотным материалом по пройденным темам), помогающими правильно заниматься дома и информируя тех, кто не присутствовал на аудиторных занятиях или не успел записать задание. Помимо этого, группа охватывает самые различные аспекты, касающиеся музыкального развития ребёнка: это обсуждение различных проблем в обучении, ссылки на информационный и тематический материал других групп, файлы формата pdf нотных пособий и учебников (раздел документы), а также сборники аудио-диктантов (в разделе аудио – плейлисты)

Музыкальный диктант – это самое сложное и полезное упражнение для развития слуха. Чтобы научиться писать диктанты, надо запастись терпением и постоянно этим заниматься. Чем больше вы их напишете, тем лучше окажется результат. Это задание выполняется как на уроках сольфеджио, так и, в дальнейшем, дома – самостоятельно. Домашняя работа, связанная с записью диктантов, а именно *аудио-диктантов*, имеет свои особенности. Написание такого рода мелодий требует определённых навыков, полученных под руководством преподавателя на уроках сольфеджио, с дальнейшим их применением в самостоятельной работе. Вначале предлагается прослушать аудио запись несколько раз, проанализировать и попробовать воспроизвести (подобрать) её на инструменте с дальнейшей оформлением на нотной бумаге. Таким образом, происходит тренинг музыкального слуха. Когда внутренний слух будет готов к восприятию музыкального материала, такие диктанты можно будет

Звездный Олимп

записывать без помощи инструмента, давая себе только настройку в заданной тональности. Существует масса примеров аудио-диктантов, основанных на сборниках Способина, Ладухина, Вахромеевой.

Я хочу обратить Ваше внимание на сборник музыкальных диктантов 4-7 классов Ирины Порфирьевны Никитиной – заслуженного работника культуры, преподавателя сольфеджио в ДШИ им. В.В Андреева г. Москвы. Диктанты, собранные в данном пособии, распределены по классам и связаны с определенными темами и трудностями, соответствующими программным требованиям. Они отличаются музыкальной выразительностью, логичностью и лаконичностью, а также охватывают темы проходящих и вспомогательных хроматизмов, отклонения в тональности первой степени родства и модуляцию. Используя этот материал, мною была записана серия аудио-диктантов с 4 по 7 классы, которые я посчитала наиболее актуальными для своих учащихся. Их можно найти в группе «До-Ре-Ми-Фа-Солька» и на моём канале на YouTube «До-Ре-Ми или Нетрудное сольфеджио».

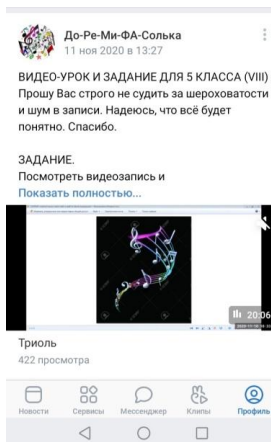
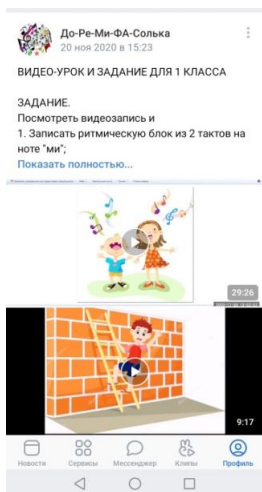


С появлением *сайтов Детских музыкальных школ* и ссылки на них – «дистанционное обучение», была решена проблема обеспечения учащихся учебным и нотным материалом в электронном виде (электронная библиотека), а также позволило размещать в помощь учащимся теоретический и музыкальный материал, учебный материал к экзаменам. А всем известный *канал YouTube* представил возможность познакомиться и использовать в качестве подготовки домашних заданий по сольфеджио огромное количество видео материала, касающегося различных теоретических аспектов; репетиторов-тренажеров (канал «Сольфик 7777» - освоение и пение номеров из сборника Б.Калмыков. Г.Фридкин Сольфеджио. Часть1. Одноголосие. Часть 2. Двухголосие);

Звездный Олимп

упражнений, вокализов, видео клавиров музыкальных произведений (канал Анны Наумовой).

С переходом на частичное дистанционное обучение в школах искусств, а именно проведение в таком формате групповых дисциплин, в том числе и сольфеджио, возникла необходимость создания видео-уроков, заменяющих занятия офлайн. Они включают в себя как объяснение материала, так и практические задания. Такие уроки для разных классов записываются на платформе программы zoom с демонстрацией экрана. Возможность посмотреть запись неоднократно, разобрать новое и закрепить пройденное, способствует эффективности восприятия учебного материала.



Звездный Олимп

СОДЕРЖАНИЕ

1. Коротких И. А. Новые формы работы на уроках общего и специального фортепиано стр. 3
2. Марченкова Е.А.. Воспитательная роль музыки..... стр. 9
3. Александрова А. А., Чуренкова Т. Г. Использование обучающих видеороликов при организации дистанционного обучения по предмету «Классический танец» в четвёртом классе..... стр. 17
4. Борисова Е. А. Искусство концертмейстера.. стр. 20
5. Бусел О.Ф. Работа над формой музыкального произведения с учащимися в классе фортепиано стр. 30
6. Водолева Н. М. Воспитание патриотизма на уроках музыкальной литературы в ДШИ на примере оперы А.П. Бородина «Князь Игорь».. стр. 39
7. Еремеева Н.А. Педагогические функции концертмейстера в вокальном классе стр. 44
8. Житкевич В. В. Современный взгляд на роль преподавателя детской школы искусств в воспитании учащихся стр. 49
9. Журавская И.С. Хоровая музыка стр. 53
10. Иванова Н.В. Развитие творческих способностей учащихся в классе фортепиано детской музыкальной школы стр. 59
11. Казанова А.В. Особенности работы концертмейстера в классе скрипки стр. 62
12. Канчурина Е.А. Роль преемственности педагогических традиций в формировании методики преподавания игры на органе стр. 66
13. Мезина А.В. Исследовательская деятельность как направление развития обучающегося в условиях реализации ДПП..... стр. 70
14. Кайгородова О.И. Применение современных информационно-коммуникативных технологий на дистанционном обучении по предметам музыкально-теоретического цикла в учреждениях СПО. Онлайн-сервисы и платформы для организации учебного процесса..... стр. 75

Звездный Олимп

15. Степанец О.Н. Основные аспекты создания и функционирования детского творческого коллектива: ансамбля, оркестра стр. 84
16. Маслова В. Н. Особенности активизации познавательного интереса учащихся на начальном этапе обучения игре на аккордеоне и баяне стр. 95
17. Калашник М. А. Фольклорные экспедиции и их применение в работе с детьми на уроках вокального ансамбля стр. 101
18. Левтеева А.А. Оптимизация урока коллективного музицирования в детской музыкальной школе..... стр. 106
19. Азьмукова И.В. Алгоритмы обучения в классе эстрадного пения как процесс формирования готовности обучающихся к саморазвитию стр. 110
20. Кожухова О.В. Формирование гражданско-патриотических чувств обучающихся на примере жизни и творчества В.Я. Шебалина стр. 117
21. Морозова Е.С. Успех как фактор формирования мотивации учащихся детской музыкальной школы..... стр. 122
22. Храмых И. И., Шатохина Р. Р. Игра на начальном этапе обучения на уроках сольфеджио в ДМШ и ДШИ стр. 125
23. Тюкавкин В.В. Подготовка учащихся к конкурсной деятельности стр. 132
24. Кутуева О. А. Особенности влияния музыки на развитие и формирование умственных способностей..... стр. 138
25. Могуш Л. А. Импровизация в классе фортепиано стр. 142
26. Одинцова Т.В. «Каково употребление, такова и польза». Карл Черни. (Энциклопедия фортепианной техники)..... стр. 151
27. Кудряшова И.В. Особенности организации образовательного процесса в классе скрипки на разных возрастных этапах обучения стр. 170
28. Милич Н.Б. О некоторых приемах структурирования музыкальной формы при изучении полифонических произведений в классе фортепиано стр. 174
29. Пильникова П. А. Рождественская драма в опыте работы с хоровым коллективом стр. 177
30. Салтанова С.Г. Особенности исполнения мелодической линии на фортепиано..... стр. 185

Звездный Олимп

31. Ботьбрух С.В. Этапы работы над музыкальным произведением в классе фортепиано стр. 190
32. Воробьева Ю.Н. Всестороннее развитие личности в процессе обучения игре на фортепиано..... стр. 193
33. Бондаренко Т.И. МКТ и их роль в подготовке домашних заданий по сольфеджио и дистанционном обучении стр. 195

Звездный Олимп

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ЗВЕЗДНЫМ
ОЛИМП

14 - 16

декабря
2022
года

МЕЖДУНАРОДНЫЙ
КОНКУРС