



Департамент культуры Ханты-Мансийского автономного округа – Югры
Бюджетное учреждение профессионального образования
Ханты-Мансийского автономного округа – Югры
«Сургутский музыкальный колледж»

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Материалы II Всероссийской
научно-практической конференции
31 октября – 1 ноября 2014 года

Том II

Сургут, 2014

УДК 78.01
ББК К85.313(2)я431

Т 33

Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства: Мат-лы II Всеросс. науч.-практич. конф. 31 октября – 01 ноября 2014 г.: в 2 т. Т. 2 / Сургутский музыкальный колледж. – Сургут: Изд-во ООО «Винчера», 2014. – 265 с.

ISBN 978-5-905574-34-4

В сборнике публикуются материалы конференции, посвященной проблемам развития образования в сфере культуры и искусства. Авторами статей являются как высококвалифицированные специалисты профессионального и дополнительного образования, так и начинающие авторы.

Публикации, представленные в сборнике, основаны на обобщении личного и коллективного опыта работы педагогов. Цель издания сборника – распространение и внедрение инновационных образовательных технологий, содействие формированию информационно-образовательной среды, обмен педагогическим опытом.

Сборник подготовлен по материалам, предоставленным авторами в электронном виде, и сохраняет авторскую редакцию. За содержание предоставленных материалов организаторы ответственности не несут.

Редакционная коллегия:

Л.В. Яруллина, директор Сургутского музыкального колледжа

С.А. Хасанова, к.п.н., зам. директора по НМР (отв. редактор)

Е.А. Харитоновна, зав. метод. кабинетом

А.С. Донченко, канд. филол. наук, Е.А. Валдаева, О.А. Бекетова (дизайн обложки)

ISBN 978-5-905574-34-4

СОДЕРЖАНИЕ

Секция 4

Возрождение национальных и фольклорных традиций. Развитие русской народной культуры в сфере образования

<i>Барышникова Н.В.</i> Сохранение и передача народных традиций, воспитание национального самосознания в условиях инновационной среды обучающихся СПО.....	7
<i>Ворончихина Г.Ф.</i> Роль русской народной сказки в развитии и воспитании детей дошкольного возраста.....	13
<i>Касько Л.М.</i> Потенциальные ресурсы народной педагогики северных народов в возрождении этнофольклора обских угров.....	15
<i>Куликова И.А.</i> Развитие музыкально-творческих способностей детей младших классов посредством использования музыки народов Российской Федерации на уроках теоретических дисциплин в ДМШ, ДШИ.....	21
<i>Маничурова Л.В.</i> Стилевые особенности фортепианных сочинений С.В. Рахманинова в контексте отечественной духовно-музыкальной традиции.....	26
<i>Терёхина Е.И.</i> Блюз как один из основных эстрадных стилей: традиции и современность.....	32
<i>Тимергалиева Х.Ф.</i> Воспитание музыканта - баяниста в национальных и фольклорных традициях.....	37
<i>Шитова В.В.</i> Некоторые особенности формообразования в кантате «Курские песни» Г.В. Свиридова.....	41
<i>Щетинина Н.Н.</i> Проблема этнической самобытности в контексте диалога культур.....	47

Секция 5

Использование информационно-компьютерных технологий в современном образовании в сфере культуры и искусства

<i>Абнасырова А.В.</i> Информационные технологии в образовании – шаг в будущее.....	52
<i>Годяева Т.В.</i> Компьютерное тестирование на уроках сольфеджио.....	56

Жмаев А.Б.	
Музыкально-компьютерные технологии: V-accordion.....	60
Лисицкая Л.В.	
Использование электронных программ и пособий на уроках сольфеджио.....	64
Черепанова М.С.	
Музыкальный компьютерный класс в ДШИ: актуальные направления обучения.....	69

Секция 6

Воспитание патриота и гражданина: опыт, проблемы, перспективы

Гебенсбауэр Т.А.	
Роль патриотического воспитания в развитии детей старшего дошкольного возраста.....	75
Киреева Т.М.	
Ты – в сердце, Россия! (Тема родины в развитии духовно-нравственных качеств подрастающего поколения).....	78
Коваловская Л.Ю.	
Сотрудничество родителей и школы в эстетическом, патриотическом, гражданском воспитании подрастающего поколения.....	86
Котванова Л.А.	
Воспитание музыканта, гражданина, патриота.....	90
Пермитина Л.Н.	
Формирование представлений о малой Родине и Отечестве в дошкольном образовательном учреждении.....	96
Прищеп Л.Н.	
Патриотическое воспитание на уроках истории, обществоведения, права и во внеурочной деятельности.....	102
Хасанова А.В.	
Патриотическое воспитание детей дошкольного возраста	106
Юртаев В.А.	
Актуальность гражданско-патриотического воспитания в современной России.....	109

Секция 7

Музыка и литература

Братанов К.В.	
Особенности формообразования в хоровой миниатюре Ю. Фалика на стихи А. Блока «Незнакомка».....	114
Гнездилова И.Н.	
Музыка в жизни и произведениях Антона Чехова.....	120
Григоренко И.В.	
От «сказки о Снегурочке» к «мифу о Яриле».....	126

Донченко А.С. Особенности преподавания русской литературы студентам музыкального колледжа.....	132
Кантеева И.П. Синтез музыки и литературы как важное условие развития творческого потенциала школьников.....	136
Уланова М.Н. Духовно-нравственное воспитание студентов в рамках изучения курса зарубежной музыкальной литературы.....	140

Секция 8

Проблемы исполнительского искусства в контексте современного образования

Бархатова И.Б. Проблемы внедрения кредитно-модульной образовательной технологии в творческих вузах.....	145
Готсдинер М.А. Музыка и наполняющее её время.....	152
Зайцева Е.Ю. Система организации домашних занятий скрипача.....	173
Ивукин В.П. Педагогические принципы в творчестве Вячеслава Ивановича Щелокова (1904 – 1975).....	179
Игнатенко Е.С. Исполнительская интерпретация фортепианного цикла О. Мессиана «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» в практике преподавания специального фортепиано.....	186
Кротова М.Д. Как преодолеть боязнь сцены?	193
Малых Н.С. Семь самых распространенных причин сценического провала и способы их коррекции. Рекомендации из личного опыта.....	198
Ращупкина Т.А. Профессионально-педагогическая компетенция педагога-музыканта.....	204
Сигута Е.В. Некоторые особенности артикуляции на балалайке.....	210
Сорвина И.В. Основные задачи в работе концертмейстера.....	218
Худолеева Н.А. Транспонирование в концертмейстерском классе.....	223
Худяков О.В. Характерные ошибки в постановке корпуса и рук исполнительского аппарата начинающего флейтиста и способ их предотвращения.....	226

<i>Шатских Ю.В.</i>	
Особенности интеграции музыки XX века в педагогический репертуар для фортепиано.....	241
<i>Шитова В.В.</i>	
Образ и сюжет – основа понимания и верного исполнения произведения.....	247
<i>Штерцер О.В.</i>	
Основные формы и методы работы с учащимися старших классов в классе домры.....	249
Сведения об авторах.....	255

СЕКЦИЯ 4
ВОЗРОЖДЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ И ФОЛЬКЛОРНЫХ
ТРАДИЦИЙ. РАЗВИТИЕ РУССКОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ
В СФЕРЕ ОБРАЗОВАНИЯ

*Барышникова Н.В.,
Курский музыкальный колледж
им. Г.В. Свиридова, г. Курск*

**СОХРАНЕНИЕ И ПЕРЕДАЧА НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ,
ВОСПИТАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ
В УСЛОВИЯХ ИННОВАЦИОННОЙ СРЕДЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ СПО**

Жизнь человека от самого рождения и до смерти тесно связана с жизнью его народа, и в течение всей жизни человек учится жить согласно нормам, законам, правилам. Родная культура, традиции, язык, религия являются основой для формирования личности. Вопрос о том, как именно проходит этот процесс, его средства и методы интересует этнографов, фольклористов, педагогов, психологов.

Традиционные знания накапливались тысячелетиями, выверялись временем и опытом многих поколений, а традиционную культуру можно сравнить с книгой, где каждый ритуал, обряд, песня представляют целостный текст, который складывается из отдельных предложений, слов. Традиционная народная культура – это специфический пласт культуры сел, деревень, малых городов, несущая глубокое нравственное, философское содержание. Здесь заключена вся совокупность обрядов, обычаев, опыта, передающихся на протяжении веков из поколения в поколение. Каждый край приносил свои неповторимые черты в общеэтническую традицию.

Народные праздники и обряды являются важными компонентами традиционной культуры. Они играют воспитательную роль в жизни общества, в них тесно переплетаются мировоззренческие, нравственные и эстетические начала. Здесь человек наиболее ярко ощущает себя членом коллектива и личностью. Активному освоению ребенком традиций предшествует этап накопления впечатлений, восприятия языка, которое начинается сразу после рождения.

Давно установлено, что если распадается национальная традиционная культура, то нация исчезает, растворяется в других нациях. Этот факт свидетельствует о том, что традиционная культура является основой целостной нации. Национальный фольклор таит в себе кладезь народной мудрости, свод житейских правил и законов, которые позволяют человеку прожить жизнь с максимальной пользой для общества, наиболее полно реализовав себя как личность.

В настоящее время вопрос изучения и сохранения традиционной культуры стоит остро. Их актуальность заключается в том, что из жизни уходят последние знатоки – народные исполнители и мастера. Поэтому важной задачей является воссоздание в современных условиях традиций наших предков.

Как ни грустно сознавать, современное поколение далеко от природных истоков фольклора, мало знает и мало интересуется народными обрядами, песнями, танцами. Сегодня молодежь выступает в качестве пассивных слушателей. Этому сопутствуют ряд причин: изменение мировоззрения людей, смена характера занятий, автоматизацией, компьютеризацией, уменьшением сельского населения, а как известно, носителями фольклора являются, прежде всего, сельские жители. А также немаловажную роль играют средства массовой информации, распространяющие примитивную музыку, которая разрушает стереотип восприятия и воспроизведения фольклора.

С течением времени растет признание ценности народной культуры, но зачастую недостаток информации об особенностях исполнительской традиции, о специфике народной музыки способствует отстранению от родного фольклора. В настоящее время прилагаются определенные усилия извне: проводятся народные праздники, гуляния, в которых проявляются разнообразные формы и виды культуры, начиная от принятых норм поведения, показа традиционной одежды до исполнения песен и театральных представлений. Исследователи же пытаются сохранить традиционный материал, опубликовав его в сборниках, а педагоги создают фольклорные коллективы и активно пропагандируют традиционную народную песню.

Но достаточно ли этого? Поэтому, выбирая тему, мы ставили перед собой такие вопросы: как на основе русских традиций пробудить национальное самосознание учащихся, что можно сделать сегодня, чтобы решить проблему преемственности традиционной культуры, сохранения и передачи в живом виде новому поколению национального культурного наследия? В рамках настоящей статьи представлен опыт работы в этой области на примере воспитания национального самосознания учащихся детского фольклорного ансамбля «Тимоша».

«Судьбы народа, скрыты в его истории... История народа есть молчаливый глагол его духа, таинственная запись его судеб, пророческое знамение грядущего», – писал И.А. Ильин [3].

Нашей главной задачей является развитие национального самосознания за счёт приобщения учащихся к духовным ценностям своего народа. Поэтому одной из целей воспитательной работы является восстановление прошлого ради будущего. «Ценностями являются не только материальные памятники, но и добрые обычаи, традиции гостеприимства, приветливости, умение ощутить в другом свое доброе...

Любовь к Родине начинается с любви к своей семье, к своему дому», – отмечал в своих работах Д.С. Лихачев [4].

Культура и история родного края – прекрасная школа воспитания гражданственности. Чем лучше человек знает свою культуру, родной край, тем больше он его любит. Наша нация представляет собой уникальное явление в том смысле, что в мире нет такой нации, представители которой так безразлично относились к своему прошлому. Воспитание национального самосознания подрастающего поколения – проблема особой гражданской значимости, от решения которой в значимой мере зависит духовное здоровье нации, перспективы её развития. Национальное самосознание не является наследственностью и не дается ребенку при рождении, а требует от каждого человека напряженной работы мозга и души, научного подхода к его формированию у детей.

Сегодня актуально говорить об утрате русских культурных кодов и проблеме разобщенности людей. Наш народ находится под бременем китайского, японского, американского. Неужели это мы, русские?

В этой связи детский фольклорный ансамбль «Тимоша», созданный в Курском музыкальном колледже имени Г.В. Свиридова, было бы правильно рассматривать не как коллектив с меняющимся составом, а как проект, способствующий мировоззренческому и национальному самоопределению. Колледж носит имя выдающегося музыканта, философа, мыслителя XX века Г.В. Свиридова, который писал: «Часто я вспоминаю свою родину Курский песенный край. Россия была богата песней, курские края – особенно. До 50-х годов, хранились в памяти народных певиц и певцов, передаваемые изустно, из поколения в поколение дивные старинные напевы. Как они прекрасны, какая радость – слушать их» [2].

Фольклор, народное искусство – эффективное и действенное средство для пробуждения в детях уважения к культурному наследию

своей страны. А это представляется возможным лишь в случае системного, целенаправленного обучения азам народной культуры с самого раннего возраста, с последующим расширением познаваемого материала. Большая, кропотливая работа вбирает в себя сохранение, передачу народных обычаев, традиций, знакомство с жанрами устного и музыкального народного творчества и их практическое освоение.

Практика показывает, что дети, поющие в фольклорных ансамблях, по-иному проявляют себя в суждениях, поведении, отличаются большей ответственностью, общительностью. Эти качества поющие приобретают вследствие того, что народная песня требует от исполнителя правдивости, искренности, эмоциональной открытости. Богатство музыкальной культуры нашего края всегда привлекало внимание исследователей, историков, этнографов, фольклористов. У нас хорошо сохранилась танцевальная культура, карагодные песни. Поэтому ансамбль везде пропагандирует курский фольклор. Таким предстал ансамбль «Тимоша» на международном конкурсе песенного и танцевального искусства «Танцуй и пой, Россия молодая!» в г. Москве. «Нарядные праздничные подлинные костюмы, какие носили в селах курщины, специфическая для этих мест вокальная манера диалекта в сочетании с традиционными формами народного исполнения покорила зрителей», – отметил председатель жюри, профессор В. Нестеров [5].

Особое место в эстетическом и нравственном воспитании учащихся, в формировании у них патриотического чувства мы отводим знакомству с устным народным творчеством, знакомству с народными представлениями наших предков о мире, отраженными в славянской мифологии. Стараюсь приобщить и погрузить участников ансамбля в атмосферу народных праздников: Рождество, Масленица, Троица и многих других, узнать о связанных с ними поверьях, народных играх, танцах, песнях. На занятиях

мы говорим не только о христианских праздниках, но и, что не менее важно, о духовных традициях семьи и всей православной Руси.

Как результат работы воспринимаем искренний интерес участников ансамбля к народной культуре, их потребность обращаться к этому материалу не только на занятиях. Отрадно, что в нашем городе, в нашем учебном заведении существует такой коллектив, где делается все возможное, чтобы сохранить память старины. А его воспитанники будут представителями нового поколения, уважающими и знающими культурные традиции своего народа. Ведь многие уже выбрали свой путь, поступив в колледж на специализацию «Сольное и хоровое народное пение», а обучаясь, проходят курс «Практики» в своем родном коллективе. И даже получив профессию, не останавливаются на достигнутом, а продолжают обучение в высших учебных заведениях, таких как РАМ имени Гнесиных, ВГАИ, Орловский университет культуры на отделении «Руководитель народного хора». Став педагогами, создают свои коллективы и продолжают дело, заложенное в них с детства.

Список литературы

1. Банин, А.А. Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Сборник научных трудов / А.А. Банин. – М., 1990.
2. Белоненко, А. Музыкальный мир Г.В. Свиридова / А. Белоненко. – М., 1990.
3. Ильин, И.А. Путь к очевидности / И.А. Ильин. – М., 1992
4. Лихачев, Д.С. Древнеславянские литературы как система // Славянские литературы: VI Междунар. съезд славистов (Прага, авг. 1968). Докл. сов. делегации. – М., 1968.
5. Танцуй и пой, Россия молодая // Народное творчество. – М. – № 6. – 2010. – С. 34 – 35.

*Ворончихина Г. Ф.,
Дошкольное образовательное учреждение № 28 «Калинка»,
г. Сургут*

РОЛЬ РУССКОЙ НАРОДНОЙ СКАЗКИ В РАЗВИТИИ И ВОСПИТАНИИ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Тема воспитания достойного гражданина и патриота своей страны – актуальна сегодня. Цель эта не может быть успешно решена без глубокого познания духовного богатства своего народа, без его культурно – исторического наследия. Опыт этот создавался веками многими поколениями и закреплялся в народных сказках. Знакомясь с колыбельными песнями, потешками, играми – забавами, загадками, пословицами, сказками, у ребенка формируется способность любить свой народ, свою Родину.

Русские народные сказки – кладезь народной мудрости. Они учат доброте, честности, взаимопомощи, состраданию. Ребенок испытывает радость к удачам героев сказок, сочувствует им в их бедах, сопереживает. Так формируются основы гражданственности. Сказка воспитывает, обогащает ребенка, развивает воображение, творческое мышление, речь. Служит средством умственного, эстетического и нравственного воспитания детей. Через устное народное творчество ребенок не только овладевает родным языком, но и приобщается к культуре своего народа.

В русской народной сказке заключено богатое содержание. Например: красна девица; ясный сокол; конь - волчья сыть, травяной мешок; встань передо мной, как лист перед травой и т.п. Все эти эпитеты обогащают и развивают мышление ребенка. Для этого необходимо как можно чаще рассказывать детям народные сказки, пробуждать в них интерес, делиться впечатлениями от услышанного.

Очень важно проводить работу и с родителями. Необходимо рекомендовать мамам и папам шире использовать образцы устного народного творчества в собственной речи. Привлекать родителей к организации фольклорных праздников, детских постановок к сказкам.

В.П. Аникин указывал, что «сказки – своего рода нравственный кодекс народа, их героика – это хотя и воображаемые, но примеры истинного поведения человека» [2]. Все это указывает на большие возможности русской народной сказки.

Подводя итог, можно сказать, что при правильном подборе литературного наследия с учетом возрастных особенностей детей, сказки могут оказывать огромное развивающее и воспитательное воздействие на ребенка.

Список литературы

1. Куприна, Л.С. Приобщение детей к истокам русской народной культуры / Л.С. Куприна // СПб.: Детство - Пресс, 1999 – С384
2. Комарова, Т.С. Народное искусство в воспитании детей / Т.С. Комарова // М.: Российское педагогическое агентство, 1997 – С.208

*Касько Л.М.,
Сургутский музыкальный колледж,
г. Сургут*

ПОТЕНЦИАЛЬНЫЕ РЕСУРСЫ НАРОДНОЙ ПЕДАГОГИКИ СЕВЕРНЫХ НАРОДОВ В СОХРАНЕНИИ ЭТНОФОЛЬКЛОРА ОБСКИХ УГРОВ

Каждый из больших и малых народов, населяющих нашу землю, накопил теоретический и практический опыт воспитания и обучения на основе народных традиций, где национальное достоинство составляет фундамент нравственного совершенствования.

В настоящее время, когда идет движение в защиту национальных культур, процесс возрождения многих обычаев, обрядов, традиций стал возможен исключительно благодаря сакральной «семейной памяти», которая остается надежным хранителем культуры, верований, символических функций вещей и многого из того, что в более крупных социальных группах исчезает довольно быстро.

В традиционной жизни детей с младенчества воспитывают в фольклорной традиции: колыбельные песни, потешки, прибаутки.

При обращении к ребёнку звучат шуточные сравнения с медвежонком, росмахой, а в песенном языке угров много уменьшительно-ласкательных слов таких как «пушкиё – птенчик», «тёпие – миленький», «аие – малюсенький», «ищущие – грудничок». [2, С. 65].

«Мой малыш, засыпай, моё маленькое дитя, спи.

День сменился вечером, солнце село» [2, С. 8].

Произнесённому над колыбелью слову издревле придавали значение заклинания. В своих песнях-предначертаниях мать представляет, каким вырастет ребенок и поэтому сулит ему только благополучие:

«Пусть сын не отстаёт от хороших людей,
Пусть он не выходит вперёд плохих» [2, С. 14].

На этапе киталты, гуления и лепета, мать, родственники или социальные родители, играя с ребёнком, создавали попевки, пестушки:

«Милая, моя миленькая, милашечка проснулась,
Доченька моя, маленькая, проснулась,
Два хороших глазика открыла, два хороших ушка слышат,
Потягушечки, потягушечки делаем, вот так делаем» [2, С. 13].

Фольклор – это его историческая память народа, С песенками-закличками подростки обращаются к силам природы, животным, насекомым, растениям или разбушевавшейся стихии во время грозы:

«Дядюшка-гроза, дядюшка-гроза! Тише езжай, тише кричи!»
«Муравьишка, мы с тобой одинаковы, мы с тобой родня,
Меня не кусай, не кушай» [3, С. 7].

Интересны игры-песенки. «Муйсыр васы-что за птица?» - запевают все участники, а далее ведущий показывает вытянутую шею, сведенные вместе ладони, растопыренные пальцы или поднятые руки имитируя животных, чем вызывают общий смех и желание повторить. Так продолжается, пока не прозвучит правильный ответ.

Каждое общество использует народные песни, загадки, пословицы, считалки, поговорки как средство умственного, нравственного и эстетического воспитания.

В своих рассказах о детстве представители коренной национальности Югры часто вспоминают вечера загадок, когда в большом «таинственном» доме собирались взрослые и дети, объединённые общим волнением разгадать самую трудную загадку или загадать новую, а зачастую и спеть, чтобы все присутствующие поломали голову. Примечательно, что каждый выступающий начинал её с зычного призыва-обращения: «Эй, слушай мою загадку!»:

Нет ни рук, ни ног, но не догонишь её, не выследишь? / рыба /

Какое насекомое на земле самое сильное? /муравей /

На потолке солнце светит, что это? /отверстие для дыма в чуме/

Сказки, легенды, эпос, предания, мифы – это богатейшее наследие каждого народа.

Большая часть старинных сказаний повествует о жизни богатырей. Основные персонажи сказочных эпосов: Кахэн охэн ярщик-спасатель людей, отважный и всемогущий герой, царящий на небе и на земле; Моньч ко – ангел-хранитель всех живущих на земле, добрая фея Ими колэх и её племянник Моньч нэ, борец за справедливость; Манк ики – злой лесной дух, две подружки Сот ко лыпи – лентяйка, неряха, врунья и Пор нэ - сплетница, обманщица, вредина. Примечательно, что все герои имеют также и «своеобразные песенные» характеристики. [2, С. 11].

В репертуаре кукольного театра Ольги Русскиной любимые детские музыкальные спектакли: «Огонь и человек», «Ворона и оленьи косточки».

Как особая форма сохранения устного фольклора на сцене появилось музыкальное прочтение сказок на родном языке участниками национальных самодеятельных коллективов с обыгрыванием сюжета: Сказочник едет на обласе по течению реки и громко поёт. Мужики кричат: «Приставай к нашему берегу, ягодной кашей угостим» Отвечает: «Не поеду к берегу, поеду мамину кашу кушать». Едет дальше, мальчишки с берега кричат: «Сказочник, поешь каши у нас!». Пристал сказочник к берегу. Налили ему каши. Съел он много-много! Вдруг мальчишки закричали: «Сказочник, твой облас от берега уносит!» Сказочник побежал, не заметил собачью яму, упал в неё, а живот лопнул. Вот к чему приводит обжорство! [2, С. 10].

Трудовое воспитание детей Севера начиналось с раннего возраста, без принуждений, контроль ненавязчив, наказания ограничиваются

неодобрительным взглядом или объяснением, как надо поступить. Здесь приходят на помощь и пословицы, поговорки, приметы:

Кедру цена по орехам, а человеку – по труду.

Раз скажи, два подумай.

Трёх-четырёх летняя девочка, сидя вечерами рядом с матерью, учится «ставить бисер», нанизывая разноцветные «шарики» на нить, а мальчик уже владеет стрельбой из лука. Все игры являются как бы началом жизни, а игрушки – это материал, на котором дети готовятся к ней. Народ находил радость в труде. Очень своеобразны трудовые песни-наставления:

Много красивых дорогих узоров;

Как сказка красиво твоё дело;

Как мама тебя научила соединять узоры;

Как бабушка добрые знаки показала.

Вместо нравоучений при проступке ребенку напоминают сюжет незатейливой хантыйской сказки, смысл которой заключается в её последней строчке:

Вот как плохо быть жадным;

Вот почему нельзя делать людям зла;

Настоящие друзья познаются в беде;

Никогда не надо обижать животных.

Интересны личные песни или песни судьбы, которых у ханты не менее двух: первую дарит мама, а позже – каждый сочиняет сам, рассказывая о прожитой жизни, о том, что их волнуют, окружает, женщина перечисляет все свои добродетели, а мужчины поют о своём:

У речки пасется стадо мое,

Ни одна сотня, не сосчитать.

Олени мои не тощие,
И рога, и морды красивые. (Жизнь оленевода)
С другого берега Оби привезена,
С другого береги реки взята жены,
Печальную песню пою,
Еще печальней судьба моя. (Песня одинокой женщины).

В песнях – дарения высказывается уважение к определенному человеку:

Зоя Павловна весёлая,
С нами чум ставит,
Украшения делает,
На концерты ездит.
(Покачева Л.И.)
Нас любит, учит, уважает
На праздниках выступает,
Добрая и строгая наша,
Людмила Михайловна.
(Нецветаева А.А.) [1].

С раннего возраста детей приобщают к родовым святыням. Пятилетнего ребенка берут на праздники и моления, и он уже знает, как надо вести себя в подобных случаях.

Традиционный праздник северных народов «Медвежьи игрища» посвящается удачной охоте. Это своеобразный «национальный театр», где музыкальные роли исполняют мужчины, а зрители – дети и женщины.

Поражают обрядовые мелодии ритуальной части праздника: «Вуки арех – Песня лисы», «Товлен ойка тан – Мелодия крылатого старика», Йек тулне пора – Танец жертвоприношения», «Уй зрыг-Медвежья

песнь», «Льханльтып – Священная песня», «Кенэнт туй – Ругательство на медведя».

Традиционные праздники обских угров «Вурга хатл – Вороний день», «Вуршик хатл – Праздник трясогузки», «Петров хатл – Петров день», «Тыльш поры – Нарождение луны» а также современные – «Слёт рыбаков, охотников и оленеводов», «День обласа», «Слияние двух лун» очень сходны по сценарию, со спортивным единоборством и концертной программой, но с разными ритуальными действиями. Вот где кладезь фольклора!

Со сцены звучат плясовые и песенные наигрыши в исполнении самобытных музыкантов. Лучшие образцы этномелодий, многие из которых построены на звукоподражании природе: «Зайчий ручей», «Куренька», Г. Сайнахов «Мелодия бисерного звона», А. Гришкин «Оленёнок», В. Юдин «Лулла», С. Кечимов «Арых Йолли», Т. Кечимов «Легенда лисы» можно услышать на санквылтапе, наркас-юхе, нинь-юхе.

Народ не может умереть, он воскресают вновь в своих героях, мифах и преданиях. Духовная преемственность сохраняется в человечестве как в единой многонациональной семье, но несравненно сложнее, так как ни один народ не является потомком только одних своих предков.

Список литературы

1. Наскатлэти Ёх-играющие люди / Музыкальная антология восточных ханты, составитель Л.М.Касько //
2. Няврем путрэт: Хантыйский детский фольклор / Сост, предисловие и примечание С.Д. Дядюн, под редакцией В.Н. Соловар // Х-Мансийск – Екатеринбург, ООО Баско, 2008 – С.60.

*Куликова И.А.,
Детская школа искусств № 2,
г. Сургут*

**РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ
ДЕТЕЙ МЛАДШИХ КЛАССОВ ПОСРЕДСТВОМ
ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МУЗЫКИ НАРОДОВ РОССИИ НА УРОКАХ
ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ДМШ И ДШИ**

Фольклорное наследие любого народа – это уникальный источник сохранения духовно-культурных достижений, имеющий признаки национальной принадлежности и самобытности. В нем в концентрированной форме выражены эстетические, нравственные идеалы и ценности, которые являются бесценным источником обогащения современной педагогики. Использование взаимосвязей музыкального фольклора различных народностей в педагогической теории и практике выступает перспективным направлением решения проблемы национального музыкально-эстетического воспитания молодежи. Народной музыке отводится все более заметное место в выполнении задач нравственного и эстетического воспитания, развития творческих способностей подрастающего поколения.

Развитие национальной музыкальной культуры подрастающего поколения – проблема, которая требует сегодня от преподавателей теоретических предметов поиска оптимальных и эффективных путей решения. Особенностью любого современного учреждения дополнительного образования, любого учебного класса заключается в том, что по составу ученические коллективы являются многонациональными. В связи с этим возникает острая проблема отсутствия программ, направленных на изучение традиций, наследия, опыта, а также сбережения

национальных культур, с представителями которых происходит взаимодействие в процессе обучения в музыкальной школе.

Исследования и практика показывают, что начинать музыкальное воспитание нужно именно с этно-музыки, что позволит с раннего возраста эффективнее организовывать и развивать музыкальный слух ученика, его обострённое восприятие музыки до состояния преобразующего творчества: от пассивного слушания – через активное запоминание и многократное повторение – переходить к творческому воспроизведению, импровизации, вариативному многоголосию.

Этнографическая парадигма музыкального образования как раз способна обеспечить генетически обусловленную, всесторонне развивающую и нестандартную сферу универсальной музыкальной деятельности детей. Освоение учащимися метода народного песнетворчества и музыкально-речевого интонирования могут стать основой обучения детей родной музыкально-поэтической речи на родном музыкально-поэтическом языке.

Исключительно «прикладной» характер понимания и использования этнического искусства, недооценка его более сущностной роли и значимости как, своего рода, «генетического фонда» историко-культурной памяти народа, нации, несомненно, обедняет палитру музыкально-педагогического труда.

Творчество – это синтез эмоциональной отзывчивости и мышления, абстрактного и конкретного, логики и интуиции, творческого воображения, активности, способности быстро принимать решения. Творческий процесс связан с самостоятельными действиями, умением оперировать известными им музыкально-слуховыми представлениями, знаниями, навыками, применением их в новых условиях разных видах творческих заданий и импровизациях. В атмосфере творчества процесс музыкального познания приобретает развивающий характер.

Детское творчество на уроках сольфеджио, фортепиано, конечно, не искусство, оно представляет собой познавательно-поисковую музыкальную практику, «продукт спонтанной переработки накопленных музыкальных впечатлений» [2, С. 3]. Творчество детей тем и ценно, что они сами открывают что-то новое, ранее не известное им в мире музыки и удовлетворяет одну из важнейших потребностей ребенка – самовыражение.

Для развития музыкально-творческих способностей посредством использования музыки народов Российской Федерации создали методические приемы: слушание музыки (народная музыка и музыка композиторов-профессионалов); песенное творчество – вокальные, речевые импровизации; игровая деятельность – ритмические импровизации, импровизирование на «живом рояле», музыкальная импровизация, импровизация на шумовых ударных инструментах; пластико-инсценирование – импровизация мимических сценок под музыку (медведи, зайчики), сочинение собственного танца.

В педагогической практике можно использовать следующие формы организации работы: фольклорный ансамбль, детский музыкальный театр, школьные музыкальные праздники и концерты.

Система творческих заданий представляет собой импровизации в различных видах деятельности (вокальной, речевой, пластической, ритмической), инсценирование. В ходе обучения творческие задания усложняются, меняется технология их проведения.

Необходимо остановиться на содержании музыкально-творческих заданий, которые предлагаются детям на уроках в учебном процессе. Например:

«Я пою свое имя» – пропевая вопросы-задания типа: «Назови свое имя. Как тебя зовут? Давай знакомиться», — педагог предлагает детям ответить на музыкальный вопрос музыкальным ответом. При этом следует

обратить внимание на то, что можно петь полное имя или его короткий вариант. Выполняя данное задание несколько раз, ребенок стремится к неповторимости, своеобразию и конечно на основе национального колорита;

«Закончи музыкальную фразу» для развития быстроты реакции в интонировании небольших законченных построений;

«Выразительный мотив» – педагог предлагает найти в музыкальном произведении выразительный мотив, который на взгляд ученика, характеризует тот или иной музыкальный образ. Задание развивает творческое воображение, фантазию, мышление;

«Говорилка» — ученикам предлагается придумать слова, фразы в заданном учителем ритме. Тематика слов и фраз может быть различной (Времена года, животные, растения, сказки и т.д.). Задание развивает способность к сочинению, импровизации;

«Музыкальный ручеек» – формирование мотивации детей к творчеству, импровизации и элементарному сочинительству; развитие быстроты реакции (Д. А. Рытов). У каждого ученика лежит свой инструмент. Вместе с педагогом, который играет на фортепиано, дети создают музыкальное произведение следующей формы: АВАСА, где А - это «вопрос» учителя, а В, С, D, Е и т.д. – это импровизация ответа;

«Театр песни» – задание выполняется в группах. Педагог предлагает каждой группе на выбор песню, которую нужно инсценировать. Группам предлагаются костюмы, маски, различные атрибуты. На подготовку дается минимальное количество времени. В данном задании у детей развиваются способности изображать разнообразные персонажи из песен, подбирать соответствующие костюмы и формируются умения верить в необычную ситуацию; свободно общаться друг с другом во время коллективной импровизации;

«Танцевальный марафон» - задание выполняется в группах, которым предлагается хорошо знакомая мелодия. За минимум времени группам необходимо представить коллективный танец. Задание развивает инициативность, творческую активность, неординарность мышления, двигательную активность, пластику движений, национальный колорит;

«Слушаем музыку» – знакомство с народной музыкой и музыкальными произведениями композиторов различных национальностей (русской, украинской, татарской, ногайской, музыкой народов Севера) - развивает у детей представление о характерных чертах и стилистических особенностях музыки народов Российской Федерации;

«Национальный музыкальный узор» – сопоставление музыки и национальных традиций, колорита, украшений, орнамента (работа с дидактическим материалом)- знакомит обучающихся с фольклорными произведениями народного творчества;

«Музыкальные ребусы» – придумать и записать музыкальные ребусы: название нот + буква или слог - это развивает мышление и память.

Главной задачей преподавателя в процессе развития культуры детей является приобщение их к общекультурному наследию человечества и культуре родного края. И важно, чтобы он не догматизировал те или иные формы проявления национального своеобразия, а раскрывал своеобразие каждого народа в сокровищнице общечеловеческой культуры.

Список литературы

1. Волков, Г.Н. Этнопедагогика. / Г.Н. Волков. – М.: Академия, 2000. – 176 с.
2. Шеломов, Б. Детское музыкальное творчество на русской народной основе / Б. Шемелов. – С-Пб.: Композитор, 2000. – 224с.

*Маниурова Л.В.,
Детская школа искусств № 1,
г. Новый Уренгой*

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ С.В. РАХМАНИНОВА В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДУХОВНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

Русская фортепианная классика занимает важное место в репертуаре как состоявшихся музыкантов, так и тех, кто начинает свой путь к вершинам мастерства. Проблемы, связанные с исполнением русской музыки, затрагивают каждого, кто обращается к этому пласту фортепианной литературы.

Русская фортепианная школа складывалась в процессе активного творческого диалога с европейской традицией. Обращение отечественных музыкантов к творчеству Р. Шумана, Ф. Листа, Ф. Шопена сложилось в целостную национальную традицию и стало неотъемлемой частью русской музыки. При всех заимствованиях русская музыка обладает необъяснимым внутренним нервом, особой патетикой и звучанием. Раскрыть эти черты, найти прелесть в сочинениях наших соотечественников под силу только русским пианистам. Не вдаваясь в метафизические рассуждения о «загадочной русской душе», нужно сказать, что русская классика ставит перед музыкантами множество сложных задач.

Эти сложности связаны с тем, что сугубо пианистические проблемы, возникающие при исполнении русской музыки, недостаточно подробно отрефлексированы в специальной литературе. Существует немало музыковедческих работ, опубликованы мемуары, эпистолярный отечественных композиторов, но методико-исполнительские вопросы русского репертуара рассматриваются довольно редко.

Исходя из этого, в рамках данной статьи следует напомнить о музыке повседневно и повсеместно играемой, всеми любимой, о музыке величайшего композитора XX века С.В. Рахманинова – крупнейшего новатора русской фортепианной музыки и пианистического искусства.

В музыке Рахманинова доминирует романтическое начало: любой образ, чувство, эмоция у него опозитизированы, приподняты над обыденным миром. Лирика и драматизм сочетаются с набатной силой гневных образов, эпическими моментами обновления, имевшими символический смысл, а в привольных мелодиях и лирическом отражении русской природы он предстает как истинно национальный художник.

Постоянными величинами творчества Рахманинова являются – выразительность минора и мерная поступь. В 5-и сочинениях для фортепиано с оркестром, 2-х сонатах и 8-и пьесах ор.39 дан широчайший диапазон минорных красок бытия, минорных оттенков жизнечувствия, для музыки открылись «сцены жизни», ранее неведомые и такие, что не открылись бы без русской культуры и без Рахманинова. Возникла устойчивая рахманиновская форма диалога «я-мир»[4], сформированная русским эпосом в той мере, в какой Рахманинов принадлежит России.

В русской музыке до него не было «заупокойного мотива», не было плача, а с Этюдом-картиной (c-moll) ор.39№7, Прелюдией и Музыкальным моментом (h-moll) они вошли туда. В его творениях воплощалась великая грусть покоя, переживаемого как растворение в цельности «тихо дышащего» бытия – Прелюдия G-Dur, Этюд-картина a-moll ор.39№2. Причина мерного и неспешного хода музыки у композитора – сильная доля в мировоззренческом аспекте, ощущение бытия как прочности. Мерное время, «значительность всего временного» (Д.С. Лихачев), истовость, «убежденность в единстве начальных мотивов и конечной цели» [4] определяет тесную связь настоящего и прошлого, как исторических и психологических величин. Ранние сочинения Рахманинова

– это русский, московский быт, танцевальный зал, обольщения пианистического московского салона. Звучания быта – это звучание культуры, «единый музыкальный напор» исторического времени. «Быть современником – творить свое время, а не отражать его, а если и отражать, то щитом...», - эти слова М.И. Цветаевой светятся множеством смыслов.

Феномен личности композитора – это рахманиновское время, им управляет удерживающая сила: время, словно, удерживается от истекания, эмоция – от исчезновения. Время будто «зыблется», этому ощущению помогает звуковой материал - «стройно зыблемый», при котором теряется проницаемость звукового потока и образуется «скважность» (сочетание проницаемости и непроницаемости). Зыблемость времени – и «вескость ритмического значения интонаций» [4], «стояние» звукового потока – и пронизываемость звуковой ткани одним ритмическим импульсом характерны для творчества композитора.

Определяющим началом фортепианного стиля Рахманинова выступает колокольность. Композитор открыл эту область для фортепианной музыки – богатую мировоззренческим смыслом, и она стала звуковым представлением важных духовных явлений. Рахманинов нашел меру тяжести и материальности, подобающую инструментальным воплощениям русского храмового обряда. В его музыке присутствуют буквально «натурные пейзажи»: новгородский колокол в Шч. («Слезы») Фантазии ор.5 для 2-х ф-но, колокол московского Сретенского монастыря в финале Фантазии («Светлый праздник»), московские колокола в Прелюдии *cis-moll*. Рахманиновская колокольность имеет множество смысловых и жанровых градаций: трезвон, «пляс колоколов» в Прелюдии *E-Dur*; льдистый перезвон колокольчиков в Прелюдии *a-moll*; короткие удары, когда не звонят, а бьют в колокол в Прелюдии *C-Dur*; тихий погребальный колокольчик в Прелюдии *gis-moll*. Есть и Этюды-картины с набатами, концерты – с финальным благовестом (2-й, 3-й), пьесы со

скоморошьими бубенцами («Полишинель»), отдаленный гул низкого колокола (Ноктюрн с-moll).

Народная протяжная песня и знаменный распев сливаются в инструментальной мелодике, из этого вытекает лаконизм песенного в фортепианных творениях композитора (Концерт №2, Концерт №3, Этюд-картина g-moll, Прелюдия Es-Dur,). Слово русского церковного обихода многое определило в настроении, звуковой символике, сюжетах рахманиновских произведений, и слово это чаще всего слово о небытии. Если «Со святыми упокой» становится переживанием, очищающим душу, а героически-траурное «Гроб твой спасе воины стерегущии» переживается как духовное событие, то, естественно, представить себе Прелюдии h-moll, e-moll, Этюд-картину op.39 №7, как инструментальное воплощение погребального слова о судьбах героических и венчаемых смертью. А музыкальное слово о смерти, произнесенное Рахманиновым – это духовный дар России, неоценимое ее деяние во имя мировой художественной морали.

Говоря о звоне в русской фортепианной музыке XX века, надо сказать, что это звон зачаровывающий, сплывающий, пророчествующий, оплакивающий – вся мифология русского звона, воплощенная великим мастером, понята им как субстанция русского в фортепианном творчестве. Никто более Рахманинова не дал почувствовать, что именно в звонности открывает себя миру русское бытие и, что русское бытие есть открытость и, что «открытость приводит все сущее к звону» (М.Хайдеггер).

Композитор открыл инструментальный образ русской храмовости, и вместе с Рахманиновым в фортепианную музыку пришла не только новая область тематизма, но и создано новое звучание инструмента. Он дал русскому фортепианному творчеству колокольность, звонность – со своими поэтикой, семантикой, мифологией помог русскому пианизму совершить духовное приношение мировой музыкальной культуре. Образы

рахманиновских сочинений реализованы в живой плоти фортепианного письма. Отсюда второй составляющей рахманиновского стиля является образ фортепиано, в звучании которого воплощается переживание широты и благодати земных стихий.

Полифония в произведениях Рахманинова воспринимается как форма существования его дара, «...его творческая фантазия, облекшись в полифоническую форму, рвется со страшной силой из берегов» [2]. Полифоническое богатство объясняется подлинной жизнью мелодии, ее способностью длиться и пребывать в широчайших пределах музыкального времени, умением «беседовать сама с собою». Обертоновая насыщенность фортепианной ткани у Рахманинова как будто стремится к пределу и функциональная окраска отдельных созвучий перестает ощущаться, возникает некий «аккорд-тембр». Например, финал Концерта №4 (блеск в сочетании с иронической вкрадчивостью), 19-ая вариация в Вариациях на тему Корелли (глухо шумящий звуковой поток), средняя часть Этюда-картины D-Dur (лукавство, шутовская гримаса), где вся выразительность неотделима от фортепианного фонизма и регистровки.

Третьей стилевой особенностью рахманиновского творчества является создание нового жанрового плана – мотив жизненного исхода, ухода, нисхождения. «Басы жизни» (Т.Манн), основы бытия – плотские и духовные главенствуют в музыке художника, к ним привязана его мысль и эмоциональный мир. Нижние голоса динамически, артикуляционно – рельефные, в Прелюдии Ges-Dur и Мелодии E-Dur можно найти подобие шаляпинскому баритональному басу. «Басовое» у Рахманинова – негромкое. Частая динамика *piano*, особенно, в репризах, кодах, заключительных тактах, а *diminuendo* на протяжении нескольких страниц партитуры кажутся неисполнимыми. Трудно представить такую логику, выдержанность, экономию звука, последовательно растрчиваемого и постепенно стихающего в длинной веренице тактов. При этом все ноты до

самого конца должны звучать выпукло и наполненно. Запасы звука не исчерпываются до окончания мелодической фразы или предложения.

Для музыки Рахманинова характерно ямбическое строение фразы, а для ее исполнения – динамические наплывы в начале многих из них. Подобная нюансировка отражает чувство Рахманиновым мелодии, стремление к ораторскому произнесению. «Басы жизни» - предмет творческого притяжения, и русская музыка XX века вместе с Рахманиновым вошла в область гуманистических проблем последней важности.

Творческое наследие С.В.Рахманинова постоянно присутствует в жизни фортепианного искусства. Главным отличием стиля величайшего мастера является, свойственная только его музыке, особая приподнятость тона, масштабность чувств и русская широта дыхания. Он открыл многообразие piano на инструменте. Больше Рахманинова никто не сделал для современной фортепианной культуры во славу тишины, как прибежища музыки и ее истока, как совершившееся предназначение и даруемое утешение. И сегодня непереносимый «шум мира» делает музыку тишины, музыку С.В. Рахманинова этическим сокровищем!

Список литературы

1. Соколова, О.И. С.В. Рахманинов / О.И. Соколова. – М.: Музыка.- 1984. – С.160.
2. Келдыш, Ю.В. Рахманинов и его время / Ю.В. Келдыш. – М.: Музыка, 1973. – С.47.
3. Ключникова, Е.В. Как исполнять русскую фортепианную музыку / Е.В. Ключникова. – М.: Классика-XXI, 2009. – С.136-150
4. Яворский, Б.Л. Избранные труды / Б.Л.Яворский. – М.: Музыка 1987. – Т.2. – С.78 – 181.

*Терёхина Е.И.,
Детская школа искусств № 2,
г. Сургут*

БЛЮЗ КАК ОДИН ИЗ ОСНОВНЫХ ЭСТРАДНЫХ СТИЛЕЙ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Современный музыкальный мир состоит не только из произведений классического наследия с его многообразием и сложностью форм. Огромное место в жизни практически любого человека занимает так называемая музыка массовых жанров, то есть – эстрадная, где в полной мере присутствуют различные стили и направления, истоки которых находятся в классической и народной музыке. Поэтому каждому профессиональному музыканту нужно уметь разбираться в стилях, характерных для нашего времени и уметь исполнять на своем инструменте произведение любого направления, будь то поп, рок, регги, латино, блюз, соул, ритм-н-блюз и т.п. Данная статья посвящена блюзу, являющемуся основным эстрадным стилем в современной музыкальной культуре.

Стиль блюз является весьма значимым и существует не только в своей оригинальной форме, но и является составной частью многих современных музыкальных стилей: буги-блюз, блюз-рок, шаффл, джаз-блюз, бибоп-блюз, хэви-метал-блюз, кантри-блюз, блюграсс, фанк-блюз, ритм-н-блюз, госпел-блюз. Блюз дал основу многим другим музыкальным направлениям: джазу, рок-н-роллу, кантри, блюграссу, соулу, фанку, року, популярной музыке, в сущности, всей современной эстраде.

Откуда же пришел блюз? История возникновения блюза – вопрос сложный и противоречивый. Каждый из авторов многочисленных книг и художественных фильмов по данному вопросу имеет свой взгляд на проблему, иногда отличающийся от взгляда коллег. Прежде всего, блюз –

больше, чем музыкальный жанр. Это своеобразное состояние души и уникальная музыкальная форма самовыражения афроамериканского населения. Первоначально исследователи считали, что блюз как жанр сформировался в Африке и был завезен рабами в Новый Свет. По мнению Самюэля Чартерса, «развитие (блюза – примечание E.T.) – это понятно – происходило от африканской общественной песни к рабочей песни рабов, а от рабочей песни к блюзу»[1, С. 20]. Историк джаза Джеймс Коллиер в своей книге «Луи Армстронг: американский гений» утверждал, что вместе с племенами и разнообразием их наречий из Африки в Америку прибывали и африканские инструменты. На кораблях капитанами всячески поощрялось пение рабов для поднятия общего духа людей, которым не суждено было вернуться домой. Следовательно, вместе с рабами в новую землю прибывала их африканская музыкальная культура. Но вряд ли можно точно утверждать, что у людей, навсегда оторванных от родины и плывущих в тесных, душных, набитых до отказа трюмах, было желание петь и играть. Как правило, на одном корабле плыли люди из разных племен, что резко сокращало их возможность общаться друг с другом, ввиду разных диалектов, на которых они общались. Практика смешивания людей, говорящих на разных наречиях, поддерживалась и рабовладельцами, дабы свести возможность бунта к минимуму. Из этого можно сделать вывод, что африканская культура не могла развиваться на американской земле. Даже если рабы и помнили свои корни, то со временем, при отсутствии той культурной среды и полнейшей изоляции, они попросту забывали и свой язык, и свои песни. На основе материалов, открытых в XX веке, выдающийся советский искусствовед Валентина Конен одной из первых пришла к следующему выводу: «Художественное творчество африканцев и американских негров вовсе не одно и то же; что преемственность между ними не элементарна и не прямолинейна; что искусство, созданное американскими неграми, могло сформироваться

только в Новом Свете и является характерным и органичным элементом его культуры» [1, С. 35]. С этим можно согласиться, так музыка в Африке не была развлечением, а носила сакральный характер. Она поддерживала различные ритуальные мероприятия, служившие бытовым нуждам африканцев – повышению урожая, приношению жертв, празднованию свадеб и т.п. Поэтому в Африке не могло быть такой музыкальной формы, как блюз. Не могло её быть и в среде рабов Нового Света, так как она появилась лишь после отмены рабства. В связи с этим суждение о том, что блюзовая форма возникла из так называемого «field holler» (полевого холлера) тоже не совсем верно. Функция полевых холлеров, как и рабочих песен, заключается лишь в сплочении работающих людей, координации их усилий и повышении производительности труда. Такие песни можно услышать не только в Африке, но и на островах Океании, среди ирландских моряков. Блюз – фольклор, появившийся на юге Америки на берегах Миссисипи в начале IX века из сплава африканской, британской, испанской и французской культур. Разобщенным африканским рабам ничего не оставалось делать, как принять ту новую культурную среду и тот язык, которые их окружали. На африканцев большое влияние оказало наследие эмигрантов-англокельтов из Ирландии, Англии, Шотландии. Они уже находились в рабстве задолго до появления рабов-африканцев. Эти люди в поисках лучшей жизни переезжали жить в Новый Свет. Но вместо счастья и достатка находили лишь разочарование и рабскую жизнь. Вот что пишет в своей книге исследователь блюза Валерий Писигин: «Древние песни и баллады Британских островов нередко были единственным, что могли слышать рабы-негры, и, конечно, они вскоре сами стали их петь... И тут сыграло свою роль то, что принято называть «генами», потому что темнокожие рабы стали петь эти песни по-своему, по-африкански, вкладывая в услышанное новый смысл, наделяя и без того печальные мелодии, энергией собственных бед и трагедий, добавляя к горьким

мотивам шотландских и ирландских изгнанников свою горечь: вот отчего в природе черного фольклора всегда незримо присутствует Смерть. Мы вряд ли точно определим, кто кого ассимилировал, но, несомненно, одно: именно этой «нищей белой и черной дрянью» (*эмигранты-англокельты и африканцы – примечание Е.Т.*). Америка и мир обязаны появлением новой самобытной культуры, того, что стало называться англо-американским фольклором» [2, С.120]. С другой стороны, белые проповедники христианских церквей несли свое слово в замкнутую среду черного населения Америки. Христианская литургия послужила появлению новой музыкальной формы. Она имела вопросно-ответную форму, которую широко применяли проповедники для общения с прихожанами в церквях. Европейская гармония, церковные гимны и древний англо-кельтский музыкальный фольклор прошли через душу африканского музыканта. Это привело к рождению совершенно новой музыкальной формы – самобытной, не похожей на музыку Запада. Назвали её блюзом. В церкви афроамериканцы осваивали новые инструменты и оттачивали исполнительское мастерство, аккомпанируя священнику во время службы на гитаре, банджо, органе, фортепиано. Афроамериканский композитор Уильям Кристофер Хэнди первым записал и опубликовал в 1912 году оригинальную блюзовую композицию, названную «Мемфис-блюз». Тематика блюзов отражала жизнь и быт афроамериканского населения того времени. Первоначально по настроению блюзы были медленными и печальными. Впоследствии, когда блюз переместился в городские клубы, бары, дансинги, он стал приобретать более современную форму – четкую структуру, остиганный аккомпанемент, заводной ритм. К меланхоличному настроению предыдущих блюзов прибавился напористый характер буги-вуги и джамп-блюза, соответствующий атмосфере и времени. К концу 20-х годов блюз уже прочно обосновался в музыкальной культуре. Южные города Сэнт-Луис, Новый Орлеан, Канзас Сити и Мемфис стали центрами

блюзовой жизни. Буги-вуги и джамп-блюз стали важнейшими направлениями современного блюза, которые, в свою очередь, дали жизнь другим региональным видам блюза – Чикаго блюз, Сэнт-Луис блюз, Канзас-сити блюз, Техасский блюз, Новоорлеанский блюз, Уэст-Коаст блюз (блюз западного побережья). Друг от друга они отличаются настроением, составом эстрадного ансамбля, примесью в блюзе какого-либо стороннего стиля – латино, госпела. Основателями фортепианного блюза считаются Мид Люкс Льюис (буги-вуги), Флойд Диксон (джамп-блюз), Отис Спэн, Мемфис Слим (чикагский блюз), Пит Уитстроу (сэнт-льюис блюз), Каунт Бэйси (канзас-сити блюз), Дейв Александер (техасский блюз), Фэтс Домино (новоорлеанский блюз), Рэй Чарльз (уэст-коаст блюз или блюз западного побережья). Жанр блюза, несмотря на свое происхождение, по праву можно считать величайшим вкладом Америки в музыкальную культуру мира.

Список литературы

1. Конен, В. Д. Пути американской музыки / В.Д. Конен. – М.: Музыка, 1965.
2. Писигин, В.Ф. Пришествие блюза. Т.1. Country blues / В.Ф. Писигин // Книга первая: Delta Blues, vol.1. – М.: Музыка, 2009.

*Тимергалиева Х.Ф.,
Детская музыкальная школа,
г. Муравленко*

ВОСПИТАНИЕ МУЗЫКАНТА-БАЯНИСТА В НАЦИОНАЛЬНЫХ И ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЯХ

Музыка как искусство является одной из форм общественного сознания, отображает общие законы социального развития, отражает черты свойственные на данном историческом отрезке времени: общий уровень культуры, быта. Она является совершенно необходимым условием достойного человеческого существования.

Музыкальному воспитанию испокон веков отводилось значимое место. В любой педагогической системе развитие чувств, эмоции, эстетического сознания связывается с воздействием искусств. В системе музыкального образования детские музыкальные школы занимали и занимают важное место. Традиционно преподаватели детских музыкальных школ основной целью ставили развитие музыкальных способностей ученика, непрерывное совершенствование природных данных, приобретение необходимых знаний и навыков. Мы всегда связывали обучение в таком учреждении культуры с целью получения начального профессионального музыкального образования, а отсюда и с определенным качеством обучения, чтобы в будущем стать специалистом культуры, получить серьезное профессиональное образование. Однако меняющаяся ситуация – политическая, экономическая, социальная; этика современной жизни, ее нравственная сторона диктуют необходимость к корректировке музыкального воспитания. Эти изменения подразумеваются в ответе на четыре основных вопроса любой педагогике: кого учить, для чего учить, чему учить и как учить. Дополнительным образовательным

учреждениям культуры была присуща некоторая элитность, в хорошем смысле этого слова. Наряду с реально существующими конкурсами при поступлении это способствовало решению поставленных задач. Изменившиеся социально-экономические условия, все более развивающиеся рыночные отношения во всех сферах жизни расставили свои акценты в приоритете того или иного образования. В годы перестройки нашей страны кардинально изменились условия деятельности учреждений дополнительного образования. Такие явления, как увеличение числа нездоровых учащихся, полное отсутствие конкурса поступающих в детские музыкальные школы, явный демографический спад, кризис воспитания подрастающего поколения, низкий культурный уровень многих, особенно молодых семей; негармоничная окружающая среда, далеко оторвавшаяся от народных истоков – эти и другие причины предъявляют иные требования в музыкальном образовании. Отсюда очевидна роль развивающих моделей обучения, способствующих воспитанию устойчивого интереса учащихся к музыкальному образованию, что дает возможность большему количеству детей включиться в процесс формирования художественных вкусов на лучших образцах народного музыкального творчества. Удивительный мир музыки разнообразен, в нем и жемчужные россыпи фольклора, творения гениальных музыкантов и многообразие жанров музыки. Именно фольклор и национальные традиции являются одной из высших духовных ценностей русского народа. Народные традиции веками вырабатывали и создавали каноны правильного, разумного, поэтому важно передавать их нашим детям в процессе воспитания. У каждого народа есть свой любимый музыкальный инструмент. В России таким инструментом по праву считается баян. Глубокий смысл и народная мудрость заключены в том, что этот музыкальный инструмент гордо носит имя легендарного певца-сказителя Киевской Руси.

Глубокий, густой, «дышащий» звук баяна может передать целую гамму чувств – от глубокой печали до безудержного веселья. Соприкосновение личности с искусством вызывает желание творить самому, приобщиться к музицированию, что воспитывает самое важное качество в человеке – творческую активность.

Для приобщения учащихся к музыкальной культуре, к национальным и фольклорным традициям на практике используются разновидности народного творчества:

- знакомство с различными национальными инструментами;
- прослушивание и исполнение фольклорной музыки;
- интонирование простых попевок, прибауток;
- разучивание более сложных произведений песенного репертуара;
- формирование художественных вкусов на лучших образцах народного музыкального творчества и уж как вершина творческого достижения – участие в национальных праздниках, где дети могут применить свои умения, навыки сольного и ансамблевого исполнения.

В настоящее время в каждом городе и населенном пункте нашей страны действуют различные учреждения культуры: клубы, Дома культуры, а также специализированные учебные заведения, в системе которых детская музыкальная школа является наиболее массовым звеном, где на отделах народных инструментов обучаются ребята-баянисты, любители и ценители народных песен. В народной музыке выявляются яркие черты национального характера: смелость, верность, веселье, радость и грусть.

Основным средством обучения, воспитания и развития учащихся выступает учебный репертуарный план, являясь одним из важных моментов в занятиях с баянистами. Репертуар, рассчитанный на широкий круг любителей музыки и сформированный на материале популярных

песен, произведений разных авторов и музыки народов мира позволяет учащимся активно включиться в просветительское занятие своего класса и других детских коллективов. Все это будет активизировать учебный процесс, способствовать повышению общественной ценности обучения в музыкальной школе.

Для сохранения популярности народного инструмента – баяна, обычаев, лучших образцов народных мелодий ученики народных отделов принимают активное участие в праздничных ярмарках, Рождественских концертах, татаро-башкирских национальных праздниках – Сабантуй, демонстрируют исполнительское мастерство на конкурсах «Играй гармонь». Именно такой представляется стратегия развития личностной культуры начинающего музыканта-баяниста, основанной на национальных и фольклорных традициях.

Список литературы

1. Арчажникова, Л.Г. Профессия – учитель музыки. Книга для учителя / Л.Г. Арчажникова. – М.: Просвещение, 1984.
2. Натансон, В.А., Рощина, Л.В. Вопросы музыкальной педагогики / В.А. Натансон, Л.В. Рощина. – М.: Музыка, 1984.
3. Алиев, Ю.Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта / Ю.Б. Алиев. – М.: Гуманитарный издательский центр «Владос», 2000.
4. Левкодимов, Г. Мой друг баян. Литературно-музыкальный альманах «Молодежная эстрада» № 3 – 4. – М.: ЗАО РИФМЭ, 2000.

*Шитова В.В.,
Сургутский музыкальный колледж,
г. Сургут*

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В КАНТАТЕ «КУРСКИЕ ПЕСНИ» Г.В. СВИРИДОВА

Из крупных сочинений 60х годов Курские песни были исполнены первыми. Кантата обозначила начало нового периода в творчестве композитора и нового важного течения во всей советской музыке.

Каждая из частей – пьеса для хора и оркестра. В них отсутствуют развитые вступления, проигрыши, заключения. Оркестровые вставки построены в большей степени на материале самих песен, нередко повторяя их мотивы. В большинстве номеров сохранены напевы, тексты, формы (куплетная и куплетно-вариационная). Характерной чертой Курской области остаётся звукоряд из четырёх звуков, расположенных по тонам в диапазоне $ув4$ – лидийский тетрахорд

№ 1. Первая песня – «Зелёный дубок» - открывает лирическую линию произведения (мир чувств и переживаний девушки).

Схему части можно представить следующим образом (подчеркиванием указан музыкальный материал разделов песни):

$\left\{ \begin{array}{l} \underline{\text{Зелёный дубок, зелёный дубок.}} \\ \underline{\text{Липа зеленее.}} \\ \underline{\text{Отец, маменька роднее,}} \\ \underline{\text{Дружочек милее}} \end{array} \right.$

$\left\{ \begin{array}{l} \underline{\text{(отыгрыш оркестра)}} \\ \underline{\text{Дружочек милее.}} \\ \underline{\text{С отцом, матерью бранюся –}} \\ \underline{\text{Греха наберуся.}} \end{array} \right.$

$\left. \begin{array}{l} \underline{\text{Со милым дружком сойдуся}} \\ \underline{\text{Ненаговорюся}} \end{array} \right\}$

В номере можно выделить закономерность – повторение музыкального материала первых четырёх строк в последующих (включая оркестровый отыгрыш). А также повтор одного и того же материала в последних строках песни. В связи с этим можно говорить о том, что форма данного номера – куплетная. Нельзя назвать форму рефренной, т.к. при повторении отдельной фразы в оркестровой партии поэтический текст не повторяется.

№ 2. Песня «Ты воспой, жавороночек» открывает вторую сюжетно-смысловую линию кантаты – народную силу. Схематично песня представляется так:

<u>(оркестровое вступление)</u>	<i>Ты воспой, воспой, Весной на прота...</i>
<i>Ты воспой, ты воспой, Воспой жаворо...</i>	<u>На проталинке</u>
<u>Жавороночек</u>	<u>(оркестровый отыгрыш)</u>
<u>(оркестровый отыгрыш)</u>	<i>Ты воспой, воспой, Воспой жаворо...</i>
<i>Ты воспой, воспой, Зимой на прога...</i>	<i>Воспой жавороночек</i>
<u>На прогалинке</u>	<u>(оркестровый отыгрыш)</u>
<u>(оркестровый отыгрыш)</u>	
<i>Ты воспой, воспой, Воспой жаворо...</i>	
<u>Жавороночек</u>	
<u>(оркестровый отыгрыш)</u>	

В этой песне можно четко выделить 5 куплетов, причем второй и четвертый одинаковые и являются вариантным изменением первого. Это подтверждается тем, что они начинаются от другой ноты (g - d), незначительно изменяется ритмический рисунок в распевках.

Вокальная партия третьего и пятого куплета эдентична, однако в последнем изменяется оркестровая партия – продолжают звучать пассажи оркестровых отыгрышей. В остальных же четырёх куплетах инструментальный материал одинаковый.

Оркестровые отыгрыши играют роль своеобразного припева, т.к. звучат после каждого куплета и при этом не изменяются. Интересно отметить, что на всем протяжении «соло» оркестра хор держит квинтовый тон, либо трезвучие тоники.

То, что мелодия в повторяющихся куплетах не изменяется, позволяет определить форму песни как куплетно-вариационную.

№ 3. По сюжету произведения – благословение дочери к венцу.

Схема номера складывается следующая:

<i><u>В городе звоны звонят.</u></i>	<i>a в</i>
<i><u>В тереме свечи теплятся</u></i>	<i>a₁ в₁</i>
<i><u>В тереме свечи теплятся</u></i>	<i>a₁ в</i>
<i><u>Матушка Богу молится</u></i>	<i>a₁ в₂</i>
<i><u>Матушка Богу молится</u></i>	<i>a₁ в₂</i>
<i><u>Доченька благовлаляется:</u></i>	<i>a₁ в₃</i>
<i>Бласлави, бласлави меня матушка</i>	<i>c</i>
<i>На божий суд пойти.</i>	<i>c₁</i>

Хоровая партия постоянно варьируется. Изменения касаются мелодических оборотов в распевках, что свидетельствует о вариантном развитии. Построены на вариантности и две последние фразы, где сохранены интервальные ходы, но изменён ритмический рисунок из-за особенностей поэтического текста.

Представив модель песни в буквенном варианте можно сказать, что форма части – куплетно-строфическая вариантная, причём номер двухчастный.

№ 4. Продолжает сюжетную линию женской судьбы. Песня рассказывает о молодой матери. В песне четко выделяются куплеты, построенные на одном и том же мелодическом и гармоническом материале. Изменения касаются ритмических фигур, из-за особенностей поэтического текста. Также, если рассматривать музыкальный материал, в

номере есть запев и припев. Однако в тексте нет такого деления, поэтому форма части может быть определена как куплетно-вариантная.

Схематически песня представлена следующим образом:

<u>(оркестровое вступление</u> <u>4т.+4т.)</u>	<u>Да, то теперь тебе, да, моя</u> <u>доня, да не гулять</u>
<u>Ой, горе, горе, да,</u> <u>лебедоньку, да, моему</u>	<u>Да, теперь тебе, да малую</u> <u>детину колыхать</u>
(соло)	<u>(отыгрыш оркестра 4т.)</u>
<u>Да, что выросли, да, белые</u> <u>перья по нему (хор)</u>	<u>Да, теперь тебе, да, малую</u> <u>детину, да, колыхать</u>
<u>(отыгрыш оркестра 4т.)</u>	<u>Да, теперь тебе, да малую</u> <u>детину, да, воспитать</u>
<u>Ой, да, то не перья, то</u> <u>девичья красота</u>	<u>(отыгрыш оркестра 4т.)</u>
<u>Ой, да то у девки, да, не</u> <u>расчёсана коса</u>	<u>Ой, горе, горе, да, лебедоньку,</u> <u>да, моему</u>
<u>(отыгрыш оркестра 4т.)</u>	<u>Да, что выросли, да, белые</u> <u>перья по нему</u>
	<u>(отыгрыш оркестра 4т.)</u>

№ 5. Объединяет две сюжетных линии – повествуя об измене мужа, песня отражает народную силу, порицание неверности.

Схема песни:

Да купил Ванька, Ванька себе косу
Для своо покосу

Ой, да косил Ванька чужую траву,
А своя стоит вянет

Ой, да косил Ванька чужую траву,
А своя стоит, вянет

Ой, да любил Ванька чужую жёнку,
А своя стоит, плачет

Своя стоит плачет, ой не так рыдает,
А Ванюшку ругает

[Ругает] подголосок у басов

Ой, да ты рассукин сын Ванюшка,
На что же ты женился

[Рассукин сын]

Ой, каб я знала, красная девка,
Замуж не ходила, косу не губила

[Сукин сын, Ванька]

Каждая фраза – вариантное развитие первой сольной фразы тенора. Это можно сказать как о мелодии вокальной партии, так и о гармоническом и фактурном плане инструментальной партии.

Каждая новая фраза является куплетом, поэтому можно определить форму части как куплетно-строфическую.

№ 6. «Тихая кульминация произведения». Героиня остаётся наедине со своими переживаниями. Схема:

Соловей мой смутный, да
смутен не весел (со́ло)

Он головушку повесил, зерно
не клюёт (хор)

Головку повесил, зерно не
клюёт

Ой, клевал бы я зёрен, да
волюшки нет

Клевал бы я зёрен, да
волюшки нет

Ой, пропел бы я песни, да
голосу нет

Золотая клетка да всё
сушит меня

Ой, зелёная ветка веселит
меня

В этом номере можно выделить четыре куплета. Если рассматривать музыкальный материал, то запевом является сольная фраза, а припевом – хоровая. Т. к. изложение как хоровой, так и оркестровой партии построено на зеркальном повторе, то форму этой части можно назвать концентрической.

№ 7. Олицетворяет грозную, необузданную народную силу, молодецкую удадь. В номере присутствуют черты различных форм – запевно-припевной, куплетной, вариантной. Но, т.к. в музыкальном материале четко выделяются куплеты, построенные по принципу вариантности, форма части – куплетно-вариантная.

Схема:

<u>За речкою, за быстрою четыре двора (басы-запевалы)</u>	<i>a</i>
<u>Ой, лели, ой, лёли, четыре двора (хор)</u>	<i>в</i>
<u>И всё то любимые мои кумовья</u>	<i>a</i>
<u>Ой лёли, ой, лёли, мои кумовья</u>	<i>в</i>
<u>Кумитесь, любитесь, любите меня</u>	<i>a₁</i>
<u>Ой лёли, ой лёли, любите меня</u>	<i>в₁</i>
<u>Пойдёте во зелёный сад, возьмите меня</u>	<i>a₁</i>
<u>Ой лёли, ой лели, ой лели, ой лели</u>	<i>в₁</i>
<u>Ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой</u> (оркестровое сопровождение)	<i>с</i>
<u>Калинушка, малинушка, лазоревый цвет</u>	<i>a₁</i>
<u>Весёлая беседушка, где батюшка пьёт</u>	<i>a₁</i>
<u>За первую за чарою меня помянёт</u>	<i>a₁</i>
<u>За другою за чарою посылного шлёт</u>	<i>a₁</i>
<u>За третью за чарою батюшка идёт</u>	<i>a</i>
<u>(оркестровый отыгрыш на фоне хоровой педали 5т.)</u>	<i>в₁</i>
<u>(проигрыш 4т.)</u>	<i>с</i>
<u>Гой!</u>	

Список литературы

1. Белоненко, А. Музыкальный мир Георгия Свиридова: сборник статей / А. Белоненко. – М.: Советский композитор. – 1990.
2. Золотов, А. Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки / А. Золотов. – М.: Советский композитор. – 1983.
3. Сохор, А.Н.. Георгий Свиридов / А.Н. Сохор. – М.: Советский композитор. – 1972г.
4. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений / В.Н. Холопова. – С-Пб.: Лань, 1999.

*Щетинина Н.Н.,
Детская школа искусств,
с.п. Солнечный, ХМАО – Югра*

ПРОБЛЕМА ЭТНИЧЕСКОЙ САМОБЫТНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

Актуальность темы, заявленной в названии статьи не вызывает сомнений, и заключается в насущной потребности зафиксировать и не уничтожить самобытность национальной культуры. Задача формирования этнического самосознания у новых поколений является одной из основных проблем системы образования. Образование будет иметь подлинно народный, национальный характер тогда, когда оно сможет отражать в содержании присутствие духовности народа, его этнического самосознания, когда оно вберет в себя этническую культуру, этническую психологию, образ жизнедеятельности, систему духовно-нравственных ценностей представителей своей общности.

На данный момент в связи с ростом значимости проблемы этнического характера психологи начали активно заниматься исследованиями в области этнического самосознания как главного определителя существования этнической общности, а также фактора этнической толерантности.

В литературе по психологии мы можем обнаружить огромное количество попыток определить суть феномена этнического самосознания. Обратимся к одному из них. Например, Бызова В.М., доктор психологических наук, под этническим самосознанием понимает «совокупность ментальных представлений этнической общности о картине мира, о своем месте в мире, включая установки и стереотипы». По мнению

исследователя, этническое самосознание включает в себя когнитивный, эмоциональный и поведенческий компоненты.

В рамках данной статьи под этническим самосознанием понимается относительно устойчивая система осознанных представлений и оценок реально существующих этнодифференцирующих и этноинтегрирующих признаков этнической общности, т. е. особенностей этнокультурной среды. В качестве этнокультурной среды подразумеваем множество изменений окружающей реальности, аккумулированных членами этнической общности в ходе ее исторического развития. В названии статьи заявлено еще одно понятие, с которым также необходимо определиться. Это понятие культуры. Исходя из общего определения, культура представляет собой способ организации и развития жизнедеятельности этнических субъектов, представленный в продуктах материального и духовного труда, в системе общественных норм и учреждений, в духовных ценностях, в совокупности отношений людей к природе, к собственной этнической общности, а значит, в совокупности качественного своеобразия отношений этнических субъектов к параметрам этногенеза своей общности (климатогеографическому, расово-биологическому, социокультурному), в совокупности отношений с другими этническими общностями.

Для того чтобы осознать этнокультурные особенности общности, а следовательно, этнические значения, отражающие объективные свойства и связи объектов и явлений этнокультурной среды, в которой протекает жизнедеятельность человека, необходимо формирование этнической самоидентификации, определяющей собственную принадлежность к общности [6, 122]. В свою очередь, доктор психологических наук, Хотинец В.Ю. толкует этническое самосознание следующим образом: «осознание (представление) общности психологических особенностей, общности происхождения, исторического прошлого, этнической территории и культуры, тем самым осознания принадлежности к тому или иному

народу». Хотинец В.Ю. отождествляет этническое самосознание с совокупностью представлений этнических субъектов о самих себе. Соответственно анализируя определения автора, можно сделать вывод, что связь между этническим самосознанием и этнической идентификацией уравнивает их.

Следовательно, одним из факторов развития этнического самосознания молодого человека выступает национальная культура. В результате «всплеска этничности» бурно возрос интерес к национальной культуре, считающейся «корневой системой», которая в свою очередь воспитывает подрастающее поколение – только начинающее присваивать культуру, традиции поколений. Национальная культура раскрывает вневременные ценности и оптимально сбалансированную модель мира, благодаря выработанному ею мощному механизму традиции, культура сохраняет свое значение на всех последующих этапах развития человеческого общества.

Открытие в жизни современного человека целостного, образно-эмоционального восприятия традиционной культуры, и обобщенно-мировоззренческое понимание смыслов и ценностей народных традиций общества ставит перед человеком такие задачи:

- изучение традиционного фольклора, синтезирующего в себе основные формы народного творчества;
- изучение традиционного календаря по обычаям и обрядам;
- приобщение к историческим и культурным ценностям общества,
- развитие интереса к самому себе, как субъекту культуры;
- сформировать целостное отношение к культуре своего народа и других национальностей.

Принцип диалога культур призван способствовать утверждению идеалов и практики толерантности как способа познания и уважения народов, соседних с Россией государств, как путь к взаимному духовному

обогащению. Обращение к диалогу культур, историческим особенностям, национальным традициям – все это способствует устранению неприязни между социальными классами. История диалога культур и цивилизаций предполагает анализ и широкое использование опыта культурного развития многих стран и народов, их взаимных контактов и связей, которые являются более прочными по сравнению со связями политическими и даже экономическими.

Для решения перечисленных проблем необходимо создать международный координационный центр, который стал бы лидером в формировании и проведении последовательной целостной культурной политики, обеспечил целенаправленный характер мероприятий, дал анализ образовательных и культурных, этических и социальных проблем, разработал межнациональную стратегию, целевые программы и учебные пособия по культуре, обусловленные особенностями социально-экономического положения регионов, подготовил специалистов в сфере менеджмента.

В деятельность координационного совета входило бы решение следующих задач:

- развитие сети международных профессиональных ассоциаций;
- поддержка различных форм народного творчества;
- обеспечение единства культурного пространства;
- создание условий для диалога культур;
- влияние на процессы формирования культурной политики государств;
- усиления роли культуры путём расширения числа субъектов культурной деятельности;
- обеспечение приоритетного влияния культуры на выбор стратегии социально-экономического и политического развития общества.

Недооценивание и игнорирование проблемной ситуации, сложившейся за последние десятилетия на всём культурном пространстве, автономизация и самоизоляция национальной интеллигенции пограничных регионов и стран могут привести к обезличиванию этнической и духовной самобытности населяющих их народов.

Список литературы

1. Арутюнян, Ю.В. Воспитание личности в системе культуры / Ю.В. Арутюнян. – М., 1998. – 365 с.
2. Бромлей, Ю.В. Этнические процессы в современном мире / Ю.В. Бромлей. – М., 1990. – 320 с.
3. Камаев, А.Ф. Народное творчество / А.Ф. Камаев. – М., 2005. – 305 с.
4. Кокуева, Л.В. Духовно-нравственное воспитание школьников / Л.В.Кокуева. – М., 2005. – 143 с.
5. Мацумото, Д. Психология и культура / Д. Мацумото. – С-Пб., 2003. – 718с.
6. Хотинец, Ю. Этническое самосознание / Ю. Хотинец. – С-Пб., 2000. – 450.

СЕКЦИЯ 5
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННО-КОМПЬЮТЕРНЫХ
ТЕХНОЛОГИЙ В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ
В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Абнасырова А.В.,
Сургутский музыкальный колледж,
г. Сургут

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ОБРАЗОВАНИИ –
ШАГ В БУДУЩЕЕ

«Информационные технологии в образовании» – тема, получившая широкий резонанс в научной среде. Доклады, статьи научных конференций, диссертации в этом направлении демонстрируют глубокий исследовательский интерес к новому для образовательной сферы подходу к учебно-методическому процессу. В данной статье автор стремится обобщить некоторые выводы, к которым пришли учёные-исследователи в результате глубокого погружения в иное, не совсем ещё привычное для настоящего образования пространство.

Инфосфера сегодня не просто обволакивает цивилизацию, но и творит свой, пока ещё замкнутый мир. Как пишет В.Г. Кинелев, среди творцов инфосферы уже царит иной способ мышления, новая этика и преобразованная культура понимания. «Становление инфосферы впервые сталкивает нас с феноменом надбиологических, пожалуй, сверхпсихологических изменений в личности человека» [3].

Компьютер, информационная техника и технология выступают не просто как множители интеллекта, они открывают новые измерения

сознания. А живая коммуникация, неотделимая от информационных технологий, является объединяющим звеном между этими измерениями.

Использование компьютерных технологий создает принципиально новые возможности не только в получении человеком новых знаний, но и в совершенствовании его чувственных ощущений. Так, например, объединение в общем тематическом материале не только красочных изображений произведений архитектуры, скульптуры и живописи, но и сопровождение этих изображений многоаспектной текстовой информацией, музыкальными произведениями, оказывает сильное эмоциональное воздействие на обучаемого, развивает его художественный вкус и одновременно даёт возможность получения знаний в области культуры, искусства, истории развития человечества. Вполне естественно, что эти возможности могут и должны быть эффективно использованы в системе образования, и в сфере искусства в частности [3].

Культура как никакая другая область располагает к применению такого инструмента познания, как информационные технологии. Ведь изначально культура как таковая была основана на коммуникационных процессах. А все формы коммуникации, по Ролану Барту и Жану Бодрийяру, базируются на производстве и потреблении знаков. Во всех обществах человечество существовало в символической среде и действовало через неё. Реальность, так, как она переживается, всегда была виртуальной – она переживалась через символы, которые всегда наделяют жизнь некоторым значением, более или менее отличающимся от строгого семантического определения. «Именно эта способность всех форм языка кодировать двусмысленность и приоткрывать разнообразие интерпретаций и отличает культурные выражения от формального/логического/математического рассуждения» [2].

Реальность сегодняшняя, по мнению Кастельса, – «это своего рода коммуникационная система, организованная вокруг электронной

интеграции всех видов коммуникации, от типографского до мультисенсорного. В результате происходит не формирование виртуальной реальности, а строительство реальной виртуальности» [2]. «Виртуальный», то есть существующий на практике, хотя не строго в данной форме или под данным именем и «реальный» – фактически существующий.

Коммуникационная система – «система, в которой сама реальность (т. е. материальное/символическое существование людей) полностью схвачена, полностью погружена в виртуальные образы, в выдуманный мир, мир, в котором внешние отображения находятся не просто на экране, через который передаётся опыт, но сами становятся опытом» [2].

Учёные определяют информационные технологии как процесс, использующий совокупность средств и методов сбора, обработки и передачи данных для получения информации нового качества [5].

Среди технологий, направленных на повышение эффективности процесса обучения хотелось бы особо выделить информационно-развивающие. Они направлены на подготовку эрудированного специалиста, обладающего большим запасом знаний, способного воспринимать и творчески осмысливать большой поток вербальной и невербальной информации. В воспитании личности нового поколения информационные технологии служат важным вспомогательным элементом.

Выбор технологии обучения на современном этапе зависит от ряда факторов: приоритетности целей образования, специфики содержания обучения, уровня развития технической оснащённости учебного процесса.

Ориентируясь на молодёжную аудиторию, следует отметить, что, во-первых, использование новых технологий для получения информации является для данной социальной группы более естественным и привлекательным, нежели для старшего поколения. Во-вторых,

мировоззрение молодёжи не полностью подчинено старым стереотипам восприятия мира, поэтому им легче перестраиваться под постоянно меняющийся мир технологий. И в третьих, сознание молодежи находится в стадии формирования, что даёт педагогам нового поколения возможность оказывать целенаправленное позитивное влияние на этот процесс. И как итог, именно сегодняшняя молодёжь будет завтра определять развитие цивилизации.

Список литературы

1. Белов, Г.Г., Горельченко, А.В. Музыкальный компьютер – инструмент нового времени (***)дцать лет спустя) [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.ict.edu.ru/ft/004292/sec3.pdf>.
2. Кастельс, М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Polit/kastel/index.php.
3. Кинелев, В.Г. Образование в информационной сфере [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://www.evarussia.ru/eva98/rus98doc/D26_1_6.DOC.
4. Козлова, А.А. Internet-технологии в современном музыкальном образовании: средства и методы [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://window.edu.ru/resource/835/57835/files/sb2003.pdf>
5. Папкова, В.Ф. Возможности мультимедиа в области образования и культуры [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://www.evarussia.ru/eva98/rus98doc/D28_2_4.DOC.

*Годяева Т.В.,
Детская школа искусств № 2,
г. Сургут*

КОМПЬЮТЕРНОЕ ТЕСТИРОВАНИЕ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО

Количество и разнообразие различного рода тестов, опросников и шкал в настоящее время огромно. А начиналось тестирование с разработок Френсиса Гальтона (1822 – 1911), который первым их применил для измерения психических свойств, и разработал методы математической статистики для анализа данных по индивидуальным различиям.

Тесты – это специализированные методы психологического диагностического исследования, применяя которые можно получить точную количественную или качественную характеристику изучаемого явления. Тестирование – универсальный инструмент для определения степени обученности на всех уровнях образовательного процесса. Популярность метода тестов объясняется следующими главными его достоинствами: стандартизация условий и результатов; оперативность и экономичность; количественный дифференцированный характер оценки; оптимальная трудность; надежность; справедливость; возможность компьютеризации.

Тестирование в педагогике выполняет три основные взаимосвязанные функции: диагностическую, обучающую, воспитательную.

Диагностическая функция заключается в выявлении уровня знаний, навыков учеников. По объективности, широте и скорости диагностирования, тестирование превосходит все остальные формы контроля.

Обучающая функция тестирования состоит в мотивировании учащегося к активизации работы по усвоению учебного материала.

Воспитательная функция проявляется в периодичности и неизбежности тестового контроля. Это дисциплинирует, организует и направляет деятельность учащихся, помогает выявить и устранить пробелы в знаниях.

Компьютерное тестирование оказывает влияние на повышения качества учебного процесса.

Компьютерное тестирование – это использование автоматизированного обучения и контроля на основе достижений новой педагогики, педагогических измерений, психологии, информатики, кибернетики и компьютерной техники постепенно становится нормой. Все упомянутое, взятое в разумном соотношении, и образует основу того, что сейчас называют тестовой технологией.

Компьютерное тестирование обладает рядом неоспоримых преимуществ перед другими его формами, что обусловлено следующими обстоятельствами: возможность использования различных видов наглядности (рисунки, кинофрагменты, компьютерные модели); компьютер больше, чем присутствие педагога, побуждает учащегося к самостоятельности, отсюда – выше диагностическая ценность результатов; в компьютерном тестировании, как показывают исследования, обучающихся привлекает, прежде всего, равенство возможностей при установлении собственных достижений любого вида.

Одним из элементов системы качества образования является обеспечение мониторинга результатов образовательной деятельности на основе использования современных компьютерных сред и ресурсов.

Тем не менее, вопросы компьютерного тестирования остаются слабо разработанными на уровне их дидактических особенностей, недостаточно

осознанны их возможности и ограничения музыкальным педагогическим сообществом. Но прежде всего, необходимо материально – техническое оснащение образовательного учреждения для создания условий компьютерного тестирования: сетевое окружение (интернет в классе), интерактивная доска, программное обеспечение.

Уровни тестирования: тестирование для проведения текущего контроля, тестирование для проведения рубежного контроля, тестирование для проведения итогового контроля, тренинговое тестирование.

Форма и типы тестовых заданий: выбор одного или нескольких правильных ответов из числа предложенных, задания открытой формы, где ответ обучающийся дописывает сам в отведённом для этого месте, задания на установления соответствия, задания на установление правильной последовательности действий.

Преимущества тестирования: экономия времени на уроке и быстрое подведение итогов тестирования, персональный темп работы обучающихся с тестовыми заданиями, правила оценки определяются заранее и абсолютно одинаково применяются ко всем учащимся, повышение мотивации к обучению, возможность экспортирования и импортирования информации, многократное использование тестовых заданий.

Недостатки компьютерного тестирования: большие затраты времени на создание технологических заданий в тестовой форме; знания, обучающихся проверяются не в полной мере; зависимость от компьютера.

Программы для создания тестов: программа, активно используемая в компьютерном тестировании – это Power Point, которая входит в Office Microsoft и самая доступная; программа iSpring – Suite, которая является надстройкой для Power Point и сервис LearningApps.org, который разрабатывается как научно-исследовательский проект Центра Педагогического колледжа информатики образования г. Берн в

сотрудничестве с университетом г. Майнц и Университетом город г. Циттау, и позволяет создавать интереснейшие интерактивные упражнения, которые основаны на представленных шаблонах – образцах. Условие для работы с сайтом это доступ к интернету, пособия которые созданы на сайте не сохраняются в компьютере.

Интерактивная доска - структура урока всегда остается и останется та же – неважно, используется интерактивная доска или нет. Но в некоторых случаях интерактивная доска может стать хорошим помощником. Преимущества работы с интерактивными досками: совместима с программами для всех лет обучения, усиливает подачу материала, позволяя преподавателям эффективно работать с веб-сайтами и другими ресурсами, предоставляет больше возможностей для взаимодействия и обсуждения в классе, делает занятия интересными и увлекательными для преподавателей и учащихся благодаря разнообразному и динамичному использованию ресурсов, развивает мотивацию.

Выводы: необходимо набирать опыт использования компьютерных информационных технологий в образовательной деятельности, следует постоянно повышать уровень информационной культуры и компетентности педагогов и учащихся. Важно широко внедрять обучающее дидактическое тестирование в учебный процесс.

Список литературы

1. Родионова М.А. К вопросу применения компьютерного тестирования на уроках музыкально-теоретических дисциплин [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://vtk64.ru/scientific_conference/2014/saratov_region/rodionova.pdf.

*Жмаев А.Б.,
Сургутский музыкальный колледж,
г. Сургут*

МУЗЫКАЛЬНО-КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ: V-ACCORDION

В современном мире компьютер находит широчайшее применение во всех сферах деятельности. Музыкально-компьютерные технологии – очень молодая и динамично развивающаяся область знаний. Она находится на стыке между техникой и искусством, представляющим человеку постоянно совершенствующиеся инструменты для творчества. В учебно-методической литературе появилось такое понятие, как КОМС – компьютерная обучающая музыкальная система, в качестве компонентов которой рассматриваются: учащийся, компьютер и предмет «информационного отношения» между ними, то есть сама музыка.

История баяна ведёт свой отсчёт с древнейших времён. Прародителем его является Шэн (шенг) — древний китайский духовой язычковый музыкальный инструмент. Прodelав долгий путь, сегодня инструмент представлен своей новой, электронной версией – баяном Roland FR-8x. Фирма Roland – мировой лидер в разработке, производстве и распространении музыкальных инструментов, таких как фортепиано, клавишные, синтезаторы, гитарное оборудование, электронная перкуссия, системы звукозаписи, усилители и приборы обработки звука. FR-8x – это синергия традиционной техники игры на баяне и аккордеоне и мощи современных электронных технологий. Новейший флагман V-Accordion содержит множество возможностей позволяющих каждому баянисту и аккордеонисту добиться нового уровня выразительности звучания.

МДК 01.06 «Изучение родственных инструментов» традиционно предполагает освоение студентами инструментов народного оркестра. Баянистами – домры, балалайки, струнниками – баяна, аккордеона. Такой подход отвечал сложившимся многолетним традициям. Новые требования к общекультурным и профессиональным компетенциям, изложенные в Законе об образовании, ставят перед педагогом актуальные задачи. Это – организация деятельности обучающихся по овладению знаниями, умениями, навыками и компетенцией, приобретение опыта деятельности, применение знаний, формирование мотивации получения образования в течение всей жизни. Всё это заставляет искать и осваивать новые формы сотрудничества. КОМС – компьютерная обучающая музыкальная система, внедряемая на отделении инструментов народного оркестра Сургутского музыкального колледжа, в состоянии решить эти и другие задачи.

Целью предмета «Изучение родственных инструментов» является обучение игре на электронных музыкальных инструментах, относящихся к семейству гармоник, являющихся родственными основному инструменту студента – баяну, или аккордеону. Дисциплина рассчитана на 2 семестра. Теоретическая часть курса знакомит студента с особенностями конструкции электронных аккордеонов и баянов, сферы их использования, эволюции инструментов. Практическая часть подразумевает овладение навыками исполнительства и управления электронным оборудованием (электронными приставками). Подробно изучается техника звукоизвлечения, меховедение, управление MIDI – интерфейсом и т.д.

Изучение родственных инструментов представляет собой процесс, сочетающий занятия под руководством педагога и самостоятельную работу студента. Основная цель самостоятельной работы студентов в классе исполнительской практики заключается не только в закреплении и осмыслении полученных знаний и навыков, но и в интенсивном поиске новой информации, способной помочь в решении актуальных проблем

современной баянного исполнительства. Важной составляющей успешного освоения дисциплины является изучение опыта концертной деятельности ведущих исполнителей на электронных инструментах. Отдельное внимание уделяется развитию навыка аранжировки.

Баян Roland FR-8x – современный компьютер, требующий соответствующей квалификации исполнителя. Dynamic Bellows Behaviour – это новая технология, которая приближает ощущения V-Accordion к акустическому инструменту. Каждый регистр лучших аккордеонов со всего мира был тщательно отсэмплирован, FR-8x включает в себя встроенные динамики и аккумуляторы. Инструмент содержит 180 оркестровых звуков и тембров перкуссии, плюс возможность обработки эффектов и записи своей игры на встроенный лупер. Темы учебной программы «Изучение родственных инструментов: V-Accordion»:

- электронные музыкальные инструменты, история возникновения и развития музыкальной электроники и электронных инструментов семейства гармоник;
- ознакомление с FR-8x и принципы работы, звукообразования;
- использование пресетов, работа с меню;
- выбор тембров правой и левой руки;
- воспроизведение звуков ударных;
- пользовательское программирование и сохранение настроек;
- аранжировка и исполнение произведений различных стилей средствами электронного баяна, аккордеона, гармоники;
- усилители, беспроводная передача данных, внешние звуковые модули;
- функция аудиоплеера, функция Play List; Midi интерфейс;
- запись исполнения в аудиофайл;
- циклическое воспроизведение;

- особенности сценического использования электроники в сольном и ансамблевом исполнительстве.

Анализируя многочисленные публикации нельзя не согласиться с тем, что одно из направлений, по которому уже сегодня идет современное музыкальное (не только теоретическое), а уже и исполнительское образование – это компьютерное обучение и компьютерные коммуникации. Учебные программы колледжей, детских школ искусств пока ещё отстают от этих тенденций. Преподавание ведётся исключительно на акустических инструментах с опорой на традиционный репертуар. Такой подход уже не отвечает современному представлению молодёжи об исполнительстве. Примечательно то, что дисциплина «Изучение родственных инструментов: V-Accordion», наряду с музыкальным колледжем г. Сургута, существует лишь в одном аналогичном учебном заведении страны – Московском областном колледже искусств, г. Химки. Её разработкой занимается старший преподаватель РАМ им. Гнесиных, Лауреат всероссийских и международных конкурсов А.В. Селиванов.

Использование информационных технологий в образовательном процессе предоставляет преподавателю большие возможности при проведении урока, делает занятие более увлекательным, запоминающимся, позволяет по-новому использовать на уроках текстовую, звуковую и видеоинформационную часть.

Список литературы

1. Цифровой клавишный аккордеон. // [Электронный ресурс] / Режим доступа: mukammusic.com/index.php?id_product.
2. Шэн – китайский музыкальный инструмент. // [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru/users/>.

*Лисицкая Л. В.,
Детская музыкальная школа,
г. Муравленко*

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕКТРОННЫХ ПРОГРАММ И ПОСОБИЙ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО

Предмет сольфеджио входит в цикл теоретических предметов, предназначенных для изучения в детских музыкальных школах.

Вопрос об актуальности предмета стоит как всегда остро. В современных условиях содержание учебного предмета и методика преподавания должны постоянно доказывать свою нужность и эффективность. Поэтому главный вопрос – как сделать сольфеджио привлекательным, интересным и востребованным новым поколениям учащихся? Как в доступной и интересной форме объяснить детям сложные теоретические понятия, основы музыкальной грамоты, обучить навыкам сольмизации и сольфеджирования. Вот здесь и могут помочь новые технологии средств обучения. С помощью синтезаторов, компьютеров, караоке, фонограмм можно не только разнообразить формы работы на уроке, но и заинтересовать как учащихся, так и преподавателей.

Полвека назад А. Островский в своих «Очерках» озвучил принципиально важные и необходимые условия успешной работы педагога – сольфеджиста: «Педагогическое мастерство необходимо для преподавания сольфеджио ввиду непрременной обязанности возбудить у учащихся интерес к занятиям. При этом надо обеспечить верную направленность всего процесса воспитания музыкального слуха, чтобы он давал живые практически-действенные навыки, а не учил выполнять формальные задания, которые нужны для экзамена» [2, С. 22].

Для начала попробуем представить себе среднестатистического ученика музыкальной школы начала XXI столетия. Снабжённые мобильными телефонами, плеерами, они мало похожи на нас самих в детстве. А дома их ожидают компьютеры и синтезаторы, заменяющие им книги. Благодаря новым технологиям, используя неограниченные возможности интернета, ребенок может получить доступ практически к любой информации, в том числе музыкальной.

Буквально за несколько лет школа внедрила новые образовательные технологии, включая информационные. Компьютер в классе стал привычным. Наверное, пришло время выяснить, какие требования следует предъявлять к уроку в музыкальной школе. Что нужно использовать на уроках, чтобы отношение учащихся к музыкальным дисциплинам не были негативными, поэтому специфика их преподавания должна существенно меняться.

В центре внимания появляются различные инновационные методики, интерактивные программы, современные технологии. Конечно, можно обойтись и без компьютера, но с ним интересно не только ученику, но и преподавателю, хотя и доставляет последнему лишние хлопоты. Но ведь инновации – это обозначение новых целей и простор для фантазии. Хотя придётся хорошо потрудиться, чтобы освоить компьютерные программы. Интерактивное оборудование – неотъемлемая составляющая урока в современном образовательном заведении, а также перспектива, к которой стремятся учреждения дополнительного образования, в том числе музыкальные школы. Качество теоретической подготовки учеников давно является важным показателем уровня музыкальной школы.

Хорошим подспорьем на уроках сольфеджио может стать пение известных детских песен с караоке. Диски сегодня доступны, например серия «Караокемания» предлагает продукцию и для малышей с мульти - караоке и детские популярные песни для детей постарше. Пение с караоке

– это не просто развлечение, ведь спеть с «минусом» чисто и ритмично тоже не просто. Минусовая фонограмма помогает вырабатывать чистоту интонации, ритмичность, четкость и выразительность исполнения. Это помогает и в развитии слуха. Конечно, всё это требует обстоятельной методической работы. На основе пройденных песен можно давать учащимся различные задания с разной степенью сложности.

Для учащихся старших классов есть российская программа «Караоке сольфеджио» на основе популярной классической музыки, например методика В. Кирюшина – пение мелодических примеров различной трудности под «минус» с нотными примерами, которые соответствуют программе по сольфеджио для ДМШ.

В наших школах стали появляться и интерактивные доски. Это не просто большой телевизор, это огромный выбор материала, его применение помогает детям активно проявлять творческие способности, причём дети могут многое делать и сами. Преимущества этой системы, широкие возможности разнообразной и эффективной работы с классом на современном уровне. Программное обеспечение интерактивных досок позволяет преподавателю создавать собственные наглядные мультимедийные ресурсы и использовать специально разработанные готовые уроки. Например, при изучении длительностей можно использовать яркие картинки. Дети прохлопывают слова со слайда, выбирают нужный ритмический рисунок, и сами обводят стилусом нужную картинку, которая соответствует ритмическому рисунку.

Как продукт для подробного знакомства – российская программа «Музыкальный класс» предполагает самое первое знакомство детей с музыкальными инструментами, с нотной грамотой, с понятием «Музыкальная гармония». Все разделы, а их семь, познакомят учащихся с музыкальными звуками с нотным письмом, длительностями нот, с музыкальными размерами, гаммами, интервалами. Всем тем, чему нужно

научиться в младших классах и всё это в интересной игровой форме, помогут преподавателю не только пробудить интерес к музыке, но и разнообразить урок и сделать его познавательным и интересным. Таким образом, «Музыкальный класс» – программа, где с помощью многочисленных игр дети получают знания, предусмотренные федеральной программой по музыке.

Ещё одна интересная обучающая программа «Школа музыки» Обучающая игра для детей 4 – 8 лет. Домовенок Бу и девочка Бунька приглашают ребят в настоящую музыкальную студию.

В предложенных конкурсах реализованы разные методы обучения: ребенок запоминает предложенные звуки, соотносит звуки с нотами-знаками, сравнивает несколько звуков и находит нужный по высоте и длительности, учится по нотам воспроизводить звуки.

Очень интересная развивающая компьютерная игра для младших школьников «Круглая компания», «Смешарики», которая предоставляет для учащихся возможность освоения нового материала, а именно нотной грамоты с помощью игры, которая познакомит ребенка с нотами и развивать музыкальный слух.

Сказочный герой не только расскажет детям все о музыкальных инструментах и композиторах, но и даст уроки игры на фортепиано, поиграет в «Угадай мелодию» и споёт знакомые детские песенки. Все полученные знания можно проверить с помощью тестов, которые даются в конце каждого раздела игры. И таких программ и интерактивных игр и пособий можно найти в интернете много, было бы желание. Конечно, это не заменит кропотливой работы над слухом, ритмом и интонацией на уроке, но поможет разнообразить урок и заинтересовать детей.

Инновация – это реформаторская смена дидактических позиций. Конечно, традиционная система музыкального образования нам привычнее и понятнее, но ведь мы преследуем цель увлечь детей, научить их любить

и понимать классическую музыку. И хотя они знают компьютер лучше нас, и от преподавателя требуется самостоятельная работа по освоению электронных методических ресурсов. Этого не избежать, ведь за компьютером не просто будущее, а самое что ни на есть настоящее.

Список литературы

1. Тараева, Г.Р. Компьютер и инновации в музыкальной педагогике книга 1: Стратегии и методики / Г.Р. Тараева. – М, Классика-XXI, 2007
2. Берак, О.В., Красева, М.В. Как преподавать сольфеджио в XXI веке / О.В. Берак, М.В. Красева. – М.: Классика-XXI, 2006.
3. Горюнова, М.А. Интерактивные доски и их использование в учебном процессе / М.А. Горюнова, Т. Семёнова, М. Солоницева // Под общ. ред. М.А. Горюновой. – С-Пб, БХВ-Петербург, 2010.
4. Шафрин, Ю.А. Информационные технологии. ч. 2. Офисная технология и информационные системы / Ю.А. Шафрин. – М.: Лаборатория Базовых Знаний, 2000.

*Черепанова М.С.,
Детская школа искусств,
п. Уньюган, ХМАО – Югра*

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОМПЬЮТЕРНЫЙ КЛАСС В ДШИ: АКТУАЛЬНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ОБУЧЕНИЯ

Компьютерные технологии давно и прочно вошли в нашу жизнь. Они охватывают все сферы деятельности человека, в том числе на бытовом уровне. Музыкальное образование в этом смысле не стало исключением. Наряду с традиционными, успешно зарекомендовавшими себя и дающими стабильные положительные результаты схемами музыкального образования в России, современные условия требуют от музыкальной педагогики внесения дополнений в образовательный процесс. И эти дополнения, в том числе касаются предоставления ДШИ и ДМШ образовательных услуг в сфере музыкальных компьютерных технологий, в частности – в сфере мультимедиа.

В современной педагогической практике ДШИ и ДМШ наиболее часто можно встретить занятия аранжировкой и исполнением с применением электронного музыкального инструментария. Полноценным методическим обеспечением для преподавателей, работающих в данном направлении, являются программы для детских музыкальных школ (музыкальных отделений школ искусств) И.М. Красильникова «Клавишный синтезатор», «Ансамбль клавишных синтезаторов».

Роль занятий, альтернативных исполнению на клавишном синтезаторе и аранжировке, может выполнять мультимедиа-проектирование работа по созданию цифровых материалов, включающих аудио-, видео- и текстовую информацию. К сожалению, единой методики и учебной программы по данному направлению обучения компьютерным

технологиям в условиях образовательного процесса ДМШ и ДШИ не разработано. Каждая школа, каждый педагог решает задачу методического обеспечения самостоятельно, принимая во внимание, что для полноценного функционирования музыкального компьютерного класса в условиях начального художественного образования необходимо создание методики, наиболее оптимальной и корректной для обучения всем доступным направлениям мультимедийных технологий.

В 2011-м году была разработана учебная рабочая программа «Мультимедиа проектирование в музыкальном компьютерном классе ДШИ (ДМШ)», которая апробирована на базе Алапаевской ДШИ им. П.И.Чайковского (Свердловская область). Впоследствии была сертифицирована как методическая разработка для преподавателей ДМШ, ДШИ «Мультимедиа проектирование в музыкальном компьютерном классе детской школы искусств» (сертификат Министерства культуры и туризма Свердловской области, рег. № 549, 28.12.2012 г.)

Целью создания музыкального компьютерного класса в ДШИ или ДМШ является формирование дополнительной образовательной услуги через организацию новых форм творческого общения, создающих добавочные мотивации в процессе получения начального художественного образования и позитивные досуговые стимулы для детей и подростков.

Конкретизируя цель с педагогической точки зрения, поясним – основными принципами выбора направлений обучения в музыкальном компьютерном классе стали:

- возможность реализации полученных навыков и умений в самостоятельной творческой деятельности учащихся: принцип подразумевает практическое применение в учебной, концертной и внеклассной деятельности школы творческих работ, выполненных

учащимися на уроках в музыкальном компьютерном классе (выступления на лекциях, концертах, мультимедийное оформление мероприятий школы, подготовка видео-, аудио материалов, презентаций).

- доступность в освоении учащимися избранных для обучения технологий – принцип, с одной стороны, определяет рамки уровней сложности содержания обучения информационным технологиям, с другой – способствует формированию индивидуального подхода в обучении в зависимости от способностей учащихся.

Учащиеся обретают опыт создания слайд-шоу, видео-проектов, мультимедиа-презентаций, что весьма пригодится им в их учебной практике и в повседневной жизни. Учитывая то, что в содержание этой работы входят материалы, ориентированные на связь с основными в художественном образовании предметами (музыкальной литературой, историей искусств, мифологией), можно быть уверенными, что занятия в музыкальном компьютерном классе помогут ученику в освоении знаний по предметам основного курса образовательной программы.

Создание мультимедийных презентаций, слайд-шоу, видеоматериалов является направлением интегрированным, и влечет за собой потребность в совместной деятельности с другими преподавателями ДШИ. В первую очередь, это касается начального этапа в подготовке мультимедийных проектов. То есть, непрерывного и систематического накопления рабочих материалов: изображений исторических и культурно значимых произведений архитектуры, изобразительного искусства, репродукций художественных произведений на любых носителях (цифровых и бумажных), аудиозаписи музыкальных произведений (в цифровом и аналоговом форматах), видеозаписи школьных концертов, мероприятий, других событий культурной жизни города и тому подобное. Учащиеся, в свою очередь, имеют возможность

внести свою лепту в мультимедийное оформление уроков, интересно и презентабельно оформить самостоятельные работы (рефераты, сообщения, доклады и пр.).

Выбор направления обучения является основополагающим для подбора программного обеспечения в музыкальном компьютерном классе. Дополнительным аргументом служит анализ рынка программной продукции и цифровых технологий, предлагаемыми разными производителями. Наш выбор остановился на компьютерных программах, которые обладают наиболее полным набором инструментария для создания и редактирования мультимедиа, одновременно с этим имеют простой и удобный интерфейс.

Требования к собственно оборудованию обычно изложены в руководствах к приложениям (компьютерным программам). Если мы работаем на ОС Windows, важно помнить, что установленные звуковая и видео карты должны быть совместимы с Direct X 9.0 (интерфейс программных приложений Microsoft).

Перечислим программное обеспечение, избранное нами для реализации учебно-методических задач предмета музыкальная информатика («Мультимедиа проектирование»):

1. Программы для работы с аудио:
 - аудио-редактор Sound Forge;
 - виртуальная студия аранжировки Samplitude Pro X.
2. Программы для работы с видео:
 - Windows Movie Maker;
 - Nero;
 - AVS Video converter.
3. Программы для работы с изображениями:
 - Corel Photo Paint – редактор изображений;
 - ProShow Producer – создание слайд-шоу.

В основу построения учебной программы положен метод проектов, который подразумевает обучение на активной основе, через целесообразную деятельность ученика, сообразуясь с его личным интересом именно в этом знании. Чрезвычайно важно показать детям их личную заинтересованность в приобретаемых знаниях, которые могут и должны пригодиться им в жизни. Суть метода проектов в постановке проблемы, взятой из реальной жизни (в нашем случае – темы проектов формулируются из перечня изучаемого материала на уроках музыкальной литературы, истории искусств, мифологии), знакомой и значимой для ребенка, для решения которой ему необходимо приложить уже полученные знания и те новые знания, которые еще предстоит приобрести. Применение этого метода в обязательном порядке подразумевает достижение результата, который имеет практическую, теоретическую, познавательную значимость.

«Все, что я познаю, я знаю, для чего это мне надо и где, и как я могу эти знания применить» - вот основной тезис современного понимания метода проектов, который и привлекает многие образовательные системы, стремящиеся найти разумный баланс между академическими знаниями и прагматическими умениями.

Таким образом, акцент в изучении мультимедийных возможностей компьютера ставится именно на продуктивную творческую деятельность. При этом помимо необходимости активизировать весь багаж знаний по гуманитарным предметам, возникает так же условие обретения учащимися компьютерной грамотности, то есть получения ими базовых знаний по физическому оборудованию и программному обеспечению компьютера, необходимых для освоения мультимедиа технологий.

С другой стороны, обращение к источникам, связанным с основополагающими знаниями в сфере искусства, призвано формировать в учащихся убеждение, что компьютерные технологии и средства

мультимедиа – это только инструмент, с помощью которого мы осваиваем информацию, знания, опыт. И умение ими пользоваться не является самоцелью, а лишь средством её достижения.

Конечным результатом или, лучше сказать, практическим выходом занятий по мультимедиа проектированию является видеоролик документального жанра на заданную тему. За время работы в рамках учебной рабочей программы «Мультимедиа проектирование в музыкальном компьютерном классе ДШИ» учениками были разработаны информационные проекты на темы: музыкальные инструменты, музыкальные жанры, музыка Средневековья и другие. Работы учащихся получили признание на Всероссийском конкурсе мультимедиа проектов «Классика и современность» (Екатеринбург), где отмечены дипломами I степени.

Детские музыкальные школы и школы искусств не должны отставать от времени, и дать своим воспитанникам возможность получать знания в области музыкальных компьютерных технологий, равно как и сориентировать детей и подростков в разнообразном и сложном мире электронной музыкальной техники. Одновременно с этим необходимо воспитывать в учащихся соответствующий уровень музыкальной эстетики и культуры, то есть возвращать убеждение, что компьютерные технологии не являются заменой навыков и умений музыканта, а служат инструментом и помощником в достижении поставленных задач.

Список литературы

1. Применения информационных технологий на предметах музыкально-теоретического цикла в детской школе искусств [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://nsportal.ru/nprospo/kultura-i-iskusstvo/library/2012/06/20/primenenie-informatsionnykh-tekhnologiy-na-predmetakh>.

СЕКЦИЯ 6
ВОСПИТАНИЕ ПАТРИОТА И ГРАЖДАНИНА:
ОПЫТ, ПРОБЛЕМЫ, ПЕРСПЕКТИВЫ

*Гебенсбауэр Т. А.,
Дошкольное образовательное учреждение №14 «Брусничка»,
г. Сургут*

**РОЛЬ ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В РАЗВИТИИ ДЕТЕЙ
СТАРШЕГО ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

Первые чувства гражданственности и патриотизма... Доступны ли они детям? Исходя из многолетнего опыта работы, можно дать утвердительный ответ: дошкольникам, особенно старшего возраста, доступно чувство любви к родному городу, родной природе, к своей Родине. А это и есть начало патриотизма, который рождается в познании, а формируется в процессе длительного, систематического и целенаправленного воспитания.

Задача воспитателей и родителей – как можно раньше пробудить в растущем ребёнке любовь к родной земле, с первых шагов формировать у детей черты характера, которые помогут ему стать человеком и гражданином общества; воспитывать любовь и уважение к родному дому, детскому саду, родной улице, городу; чувство гордости за достижения страны, любовь и уважение к армии; гордость за мужество воинов, погибших в Великой Отечественной войне; уважение и почитание ветеранов войны и тыла; развивать интерес к доступным ребёнку явлениям общественной жизни. Без уважения к истории своего Отечества нельзя воспитать у детей чувства собственного достоинства и уверенности в себе. Ещё до школы необходимо сформировать у детей первоначальные

представления о подвиге нашего народа в Великой Отечественной войне, пробудить гордость за принадлежность к России. В работе по ознакомлению детей с общественной жизнью страны большое место отводится формированию представлений о её защитниках.

Дети любят играть в войну. Все они хотят сражаться за правое дело, быть защитниками. По «Толковому словарю» В. И. Даля, «защищать» означает оберегать, охранять, оборонять, отстаивать, заступаться, не давать в обиду. С детских игр начинается любовь к Родине, уважение к армии своей страны, восхищение её воинами. Дошкольники должны узнать о русских богатырях, подвигах солдат в Великую Отечественную войну, современных защитниках Отечества – лётчиках, пехотинцах, моряках. Следует донести до детей необходимость защиты близких людей, родной страны от врагов, важность службы в армии. Формировать у детей представления об армии можно различными методами: прослушиванием рассказов о подвигах солдат и службе в Вооружённых силах; рассматриванием картин и фотографий; разучиванием стихов патриотического содержания; составлением рассказов по картинам. Проведением комплексной и тематической непосредственно-образовательной деятельности – встречами с военнослужащими и Ветеранами войны; экскурсиями к Вечному огню, памятникам и Мемориалам Славы; проведением праздничных досугов, викторин; организацией подвижных, настольных и сюжетно-ролевых игр и т. д. Все эти мероприятия позволяют детям понять значимость профессии военного, что такое героизм и мужество солдат и офицеров. Ребята знакомятся с историческими фактами героического прошлого нашей армии; получают представления об особенностях военной службы солдат; отмечают качества, необходимые для достойного воина, – мужество, храбрость, физическую подготовку, находчивость и т. д. Задача педагога – сформировать у детей эмоционально-положительное отношение к воинам,

вызвать желание подражать им в ловкости, смелости, выносливости, стремиться быть похожими на них. Знакомя детей с подвигом нашего народа в годы Великой Отечественной войны, следует акцентировать их внимание на трудностях, которые приходилось преодолевать бойцам и труженикам тыла.

Успеха в патриотическом воспитании можно достигнуть только если все участники педагогического процесса будут знать и любить историю своей страны, своего города; смогут отобрать те знания, которые будут доступны детям дошкольного возраста, то, что может вызвать у детей чувство восторга и гордости. Никакие знания не дадут положительного результата, если педагоги сами не будут восторгаться своей страной, своим народом, своим городом.

Список литературы

1. Тарадуда, Г.Н. Самообразование на тему «Патриотическое воспитание детей в детском саду» // [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://nsportal.ru/detskiy-sad/upravlenie-dou/2013/>.
2. Колесникова, С.В. Нравственно – патриотическое воспитание старшего дошкольного возраста (из опыта работы) // [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://festival.1september.ru/articles/625347/>.

*Киреева Т.М.,
Сургутский музыкальный колледж,
г. Сургут*

**ТЫ – В СЕРДЦЕ, РОССИЯ!
(ТЕМА РОДИНЫ В РАЗВИТИИ ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫХ
КАЧЕСТВ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ)**

Как известно, родина – это, прежде всего территория, на которой мы родились. Мы связаны с местом рождения незримой пуповиной всю свою жизнь, и не важно, где находится этот кусочек земли – под березами, под ягелем или в гуще мегаполиса. Наиболее теплые и светлые чувства вызывает малая родина, близкая только тому, кто на этой земле родился и вырос. Это воспоминания о родителях и прошедшем счастливом детстве.

Как же случилось, что сегодня для многих родина там, где им просто хорошо, даже за границами России? Про них можно сказать словами главного героя романа В. Набокова «Дар»: «Родина перестала быть географической привычкой». Кстати, великий Моцарт Вольфганг Амадей был точно такого же мнения. Тема Родины всегда являлась одной из основных в русском искусстве. Этот образ воспитывает лучшие чувства: нежность, сострадание, восхищение, уважение, гордость.

Наше поколение с детства усвоило, что родина – мать, а значит, ее надо любить, беречь и охранять. Не за что-то, а просто так, по определению.

С чего начинается родина? С окошек, горящих вдали
Со старой отцовской буденовки, что где-то в шкафу мы нашли.
А может, она начинается с той песни, что пела нам мать,
С того, что в любых испытаниях у нас никому не отнять...

М. Матусовский

Это – слова песни из детства. Старшее поколение всегда считало себя выше по ценностным, духовным, моральным и интеллектуальным критериям. Всегда старшие жаловались на молодежь. Ученые говорят, что в гробнице одного из фараонов нашли жалобу на «невыносимое молодое поколение». Вот так, молодежь принято ругать. За что? За что отцы ругают детей? За не послушание, за равнодушие, за лень, за черствость, за бездуховность. Набор упреков стандартный и неизменный. В свое время мы тоже терпеливо выслушивали нотации на тему: «Мы в ваши годы полками командовали, землю пахали и т.д. и т.п.». Мы знали слова «надо», «должен» и готовы были преданно ждать мифического «светлого завтра». До сих пор в памяти транспарант при входе в мою школу, который гордо вещал: «Партия торжественно провозглашает: нынешнее поколение людей будет жить при коммунизме!».

В истории есть поколения, которые можно назвать поколениями героев, титанов духа. Есть другие – условно говоря, поколение работников. Они физическим, умственным или творческим трудом обеспечивают благосостояние не только себе, детям и внукам, но и просто – другим... Они – хребет страны, ее двигатель и движитель, ее надежда. И каждый из них гордился своим общественным статусом, кто-то просто вкладом в общую копилку государства. И именно это наполняло их жизнь особым смыслом. Как показывает история нашей многострадальной родины, именно на них и держится земля. И если это не праведники, то просто честные люди, патриоты, если хотите.

Благополучная сытая жизнь, отсутствие необходимости думать о хлебе насущном часто приводят к тому, что личное пространство наших детей, в котором развивается душа, вызывает много вопросов. На своих лекциях я иногда ловлю себя на мысли, что не все из аудитории в состоянии найти общую сигнальную систему с педагогом: у кого-то еще «нет кнопки», которая отзывалась бы на метафоры, аллегии, да и просто

иронию. Оказывается, это совсем не легко. Ни для кого не секрет, что это следствие отсутствия серьезной художественной литературы в жизни многих, к сожалению.

Но, позвольте, неужели только сегодня мы стали размышлять на эту тему? Можно ответить устами персонажа великой комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль» Скотинина: «Я отроду ничего не читывал! Бог меня избавил от этой скуки». Брату вторит Простакова: «Без наук люди живут и жили». А в другой бессмертной комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» Скалозуб негодует: «Уж если это зло пресечь, то взять бы книги все да сжечь!».

Известно, что младенец видит окружающий мир вверх ногами. И пока его мозг не научится переворачивать изображение, ребенок не сможет ориентироваться в пространстве. Вот именно так, мне кажется, сегодня даже некоторые взрослые воспринимают действительность – вверх тормашками. И живут в мире перевернутых ценностей. А что уже говорить про детей? Но ведь все, что нам не нравится в них, есть результат наших ошибок в их воспитании. Да-да, взрослые в этом процессе виноваты больше. Нечего, как говорится, на зеркало пенять...

«Все течет, все изменяется», - любил говаривать известный древнегреческий философ. Лет 80 назад в нашей стране все равнялись на героев революции – бесстрашных, отрицающих уютный мещанский быт и личную выгоду: «Мечта прекрасная, еще не ясная уже зовет тебя вперед». В 1950-е гг. популярность обрел образ честного труженика, созидателя, радателя за народное хозяйство. Спустя десятилетие, стали воспевать романтиков, готовых ехать на край света «за туманом и за запахом тайги». Романтики мечтали о голубых городах: «мы на край земли придем, мы построим новый дом и табличку прибьем на сосне».

Сегодняшний идеальный герой – «успешный человек». Если ты успешен, твоя жизнь определенно удалась. А если нет, то на «нет» и суда

нет. Ты можешь быть кем угодно – менеджером торгового зала, банковским служащим, художником или программистом, но непременно «успешным». Лидером и победителем. Деловым, финансово-независимым и свободным от предрассудков. Главное – нельзя быть «лузером», т.е. неудачником, проигрывающим на глазах у изумленной публики. Сегодня никто не хочет довольствоваться вторыми и третьими ролями.

«Разве это плохо?», - спросите вы. Нет, конечно, нет. Стремиться к успеху это замечательно. Именно совпадение желаний и возможностей в конечном счете делает человека счастливым. Где же тут подвох? Червоточина кроется в размытости самих понятий «успех» и «успешный». Можно ли назвать успешным человека, день за днем честно выполняющего свою немудреную, но любимую работу, получающего за нее скромную зарплату? Согласно нынешней терминологии, это и есть стопроцентный «лузер».

Часто успешность признается по факту наличия исключительно внешних, материальных атрибутов. «Казаться» сегодня важнее, чем «быть». Отсюда – безудержный рост потребления. Слишком много рекламы, навязывающей чуждые ценности. Поколение, воспитанное на идее тотальной успешности, активно вступает в свои права. Слоган «вы этого достойны», звучащий ежедневно из каждого угла, уже сформировал пласт общества, члены которого почти неотличимы друг от друга. Приходят на память строчки из стихотворения Ф. К. Сологуба:

И ты уже не та, какой была вчера,
Моя внезапная, нежданная Россия....

Любовь к родине соединялась в русском человеке с любовью к русской природе, к русскому языку, к русскому народу.

Родина – это еще и традиции, которые мы чтим, устои, которых мы придерживаемся. Родина – это леса, реки, поля. Родина – это то, что нас вскормило, что мы впитали, начиная с детских сказок и заканчивая

историей страны. Наши отношения с родиной – это не просто привязанность к определенному месту. Это любовь к истокам, любовь к корням, святость традиций, верность им.

У Александра Сергеевича традиция – не мертвая тень отживших веков, а «животворящая святыня», предмет бесконечной сыновней любви и благодарности. Одним из любимых изречений были для него слова Ф. Шатобриана: «Счастье можно найти лишь на исхоженных дорогах». «Исхоженные дороги» - это вековые нравственные устои, которые живут в сознании каждого человека, это благословение отчего дома, чей дух хранит и поддерживает человека на его нелегких жизненных путях.

В этом смысле родина перебрасывает мостик из прошлого в будущее. И человек – патриот, вышедший из этого пространства, не может отторгнуть свои истоки. В случае опасности он становится на их защиту, поскольку на подсознательном уровне понимает: если погибнет родина, погибнет он сам. По сути, каждый патриот – воин. В этом смысле интересны строки К. Ф. Рылеева из «Ивана Сусанина»:

Кто русский по сердцу, тот бодро и смело,
И радостно гибнет за правое дело!
Ни казни, ни смерти и я не боюсь:
Не дрогнув, умру за царя и за Русь!

Почти те же строчки в хоре ополченцев из интродукции одноименной оперы М. И. Глинки. Действительно, тема родины одна из важнейших для русского самосознания. Ее, безусловно, можно считать одной из наиболее ранних. Самые древние исторические сочинения на Руси – это летописи, манускрипты, украшенные рисунками-миниатюрами, повествующие о седой старине. В первом, дошедшем до нас русском памятнике искусства слова – «Слове о полку Игореве» это тема стала центральной и целых восемьсот лет была одной из основных в русской литературе. Само «Слово...» повествует о походе русских князей против

половцев. Поход был неудачным, дружина князя была побита, а сам он попал в плен. «Кровавым пиром» называет автор «Слова...» эту битву.

У В. М. Васнецова есть картина, навеянная этим произведением. Она называется «После побоища Игоря Святославича с половцами». Поколотые, порубленные, лежат на земле мертвые воины – русичи и половцы. Кровавая луна почти не светит во мраке. Орлы-стервятники кружат над полем смерти. Траурно поникли травы. Лишь красные пятна щитов, словно капли крови, усеяли землю... Кажется, художник нам хотел сказать, что никакой пафос гражданственности не может оправдать такой триумф смерти. Об этой картине восторженно отзывался русский художник И. Э. Грабарь: «... [В. Васнецов] взял здесь Русь нутром, особым ему присущим чувством».

Другая картина Виктора Михайловича Васнецова, которая также находится в Государственной Третьяковской галерее, называется «Богатыри». В древние-древние времена, когда на Руси правил Владимир Красное Солнышко, богатыри стояли заставами на границах. Русь страдала от набегов кочевников. Такую богатырскую заставу и изобразил художник. Три богатыря смотрят вдаль, не грозят ли вороги родной земле.

Интересно, что в повести А. П. Чехова «Степь» есть строчки, которые так и просятся сюда в качестве комментария к картине: «Можно в самом деле подумать, что на Руси еще не перевелись громадные, широко шагающие люди вроде Ильи Муромца и что еще не вымерли богатырские кони... И как бы эти фигуры были к лицу степи и дороге, если бы они существовали!».

У замечательного русского художника-баталиста В. В. Верещагина также есть множество картин на эту тему. Например, целый цикл работ, посвященных Отечественной войне 1812 года. Одной из лучших на эту тему считается картина «Не замай! Дай подойти!». На ней изображены крестьяне-партизаны, затаившиеся в засаде недалеко от дороги, по которой

бежит из Москвы армия Наполеона. «Да разве найдется на свете такая сила, которая бы пересилила русскую силу!» (Н. В. Гоголь).

Есть в русской живописи картины, которые мы не только видим, но и будто бы слышим разные звуки, голоса людей и даже шум целой толпы. Таково выдающееся полотно В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни». Надо очень внимательно смотреть на репродукцию, а еще лучше, постоять у картины в зале Третьяковской галереи. Тогда обязательно мы услышим ропот толпы, крик женщин и горестный плач детей. Эта картина настолько знаменита, что ее можно не комментировать.

Конечно же, мы обязательно должны вспомнить «Боярыню Морозову» этого же художника. Суриков показал в своей картине замечательное качество русского народа – его способность сострадать другому человеку, жалеть всякого, кто попал в беду. Раньше, до революции, по праздникам арестантов выводили на улицы. Люди подавали им милостыню: кто – денежку, кто – калач, а кто – луковку или репку. Верили: за это им Господь на том свете грехи простит...

...Что же касается знания русской истории нашими сургутскими школьниками, на вопрос в телеинтервью о последнем русском императоре, они, не моргнув глазом, давали самые непредсказуемые ответы: от Ивана Грозного до Петра I. Как же так? Согласно новому прочтению задач системы обучения, главная из них – предоставлять услуги образовательного характера. Хорошо. Но ведь в этом слове корень – образ, т.е. содержание, нутро, наполнение. А стало быть, единственно правильная, трудная и кропотливая работа – по формированию того, что называется глубиной и сутью. Что посеешь, то и пожнешь...

Когда я думаю о своей замечательной профессии, то одно из ярких впечатлений в свете последних событий – это тысячеголосый детский хор на Олимпиаде в Сочи. Это очередной проект маэстро В. А. Гергиева, помимо его знаменитых Пасхальных фестивалей. В дальнейшем эта

«золотая олимпийская тысяча» растеклась ручейками по всей России, т.к. этот вселенский хор состоит из детских хориков в регионах. С чем ассоциируется детский голос? Это всегда радость, свет, тепло. Это те эмоции, то добро, которых нам сегодня очень не хватает в жизни. А еще хор – это есть замечательная возможность воспитания, формирования правильных жизненных ценностей у ребят.

Вот строчки из песни на городском конкурсе хоров в апреле этого года, слушая их, комок подступает к горлу и голос дрожит:

Береги Россию, береги
Воздух, лес, озера, родники!
Чтобы цвел наш край,
Не жалей, отдай
Сердце свое – России.

Хоровое пение – это неотъемлемая часть нашей национальной культуры. Тяжелейшие восьмидесятые и особенно лихие девяностые не просто расшатали, а практически развалили эти традиции и основы нашего уклада, заменив их на чупа-чупсы, сникерсы и чипсы с колой. Мы должны вернуть детям то, чем всегда гордилась Россия. Но для этого еще много чего надо сделать. И тогда подрастающее поколение не останется без памяти, без прошлого, без роду, без племени, без родины и отечества. И будет смотреть в будущее не с тревогой, а с надеждой и уверенностью в завтрашнем дне...

Я перед будущим твоим благоговею
И все-таки горжусь я родиной моею.
За все страдания еще сильнее любя,
Что б ни было, о Русь, я верую в тебя!

Д.С. Мережковский

*Коваловская Л.Ю.,
Детская школа искусств им. П. И. Чайковского,
г. Ноябрьск*

СОТРУДНИЧЕСТВО РОДИТЕЛЕЙ И ШКОЛЫ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ, ПАТРИОТИЧЕСКОМ, ГРАЖДАНСКОМ ВОСПИТАНИИ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ

В наше беспокойное время, когда настолько ожесточился мир, когда общество в полной мере ощутило на себе экономические реформы, а также потерю нравственных идеалов и агрессивность худших образцов культуры. Во всём этом хаосе, прежде всего, страдают дети, с ещё неокрепшей психикой и влечёт за собой негативное поведение.

Это не может не беспокоить родителей, педагогов и только объединённые усилия, взаимное доверие и уважение помогут в раскрытии и развитии лучших качеств ребёнка, которые необходимы ему для самореализации в жизни.

Опираясь на многолетний опыт, с уверенностью могу сказать, только индивидуальный подход к каждому ребёнку, может дать положительный результат. Через сильные личные переживания можно глубже познать человека, развить и расширить его мировоззрение. Насколько важен микроклимат в семье, взаимодействие родителей в поддержке развития интереса ребёнка. Большое значение имеет эстетическое воспитание в семье, что позволяет преумножить таланты детей, работоспособность, формировать вкус, культуру и креативность мышления.

Художественная деятельность является самым верным средством развития воображения, расширения и обогащения кругозора. Она знакомит с секретами творчества, закрепляет технические навыки, доставляет удовольствие от проделанной работы. Формирует упорство к достижению

цели, что неоспоримо пригодится в жизни. Прямая и святая обязанность педагогов, родителей уберечь детей от пагубного влияния негативных факторов, наполняющих нашу окружающую жизнь.

Размытость нравственных идеалов, является вредной средой для роста негативных явлений в среде школьников. Как в стране кривых зеркал, подросток может растеряться, не определиться в верном выборе увлечения и друзей.

Большая трудность выпадает на долю педагога, он должен постепенно приучить ученика анализировать стоящие задачи. Нам надо чаще смотреть в глаза детям, создать доверительную атмосферу занятий, слышать их проблемы, сомнения. Чтобы они чувствовали в нас поддержку и понимание и не искали её на стороне, в сомнительной компании, где пытаются самоутвердиться. Насколько нужно быть чутким и грамотным педагогом, особенно в подростковом возрасте ребёнка, когда повышенная самоуверенность быстро сменяется ранимостью и неуверенностью в себе. Когда настойчивость может граничить с апатией и равнодушием к происходящему.

Сейчас как никогда нужна поддержка взрослых, учитывая исключительность этого возраста. Так важно не потерять доверительный контакт, чтобы подросток видел в вас друга и единомышленника. И в тоже время надо постараться приучить своих детей отвечать за свои поступки, это неоднократно пригодится им в жизни.

Каждому человеку хочется, чтобы его понимали, признавали, чтобы он мог развивать свои способности и реализовать себя. Основа самооценки закладывается с детства, от того как сложились отношения в семье, в школе, насколько его принимают с его недостатками и достижениями. Со временем ребёнок начинает видеть себя таким, каким видят его другие. Все эти факторы формируют отношение к себе, как к личности. Чем лучше будет установлен контакт педагогов с родителями, тем больше они будут

доверять своих детей, тем больше будут чувствовать и знать, что они в надёжных руках. Сплоченная работа школы и семьи ещё раз подтверждает ценность и важность воспитания современного подростка.

Главной всеобщей задачей является духовное обогащение детей, развитие творческой активности. Художественное воспитание – это залог формирования сильной, яркой личности. Конечно, школы искусств помогают пробудить интерес к творческому миру и развить его художественный вкус. Старания учителя станут более эффективными, если в семье царит уважение к труду преподавателя.

Последнее время на уровне государства решается большая проблема детей инвалидов, выделяются ассигнования на образование таких детей, на реабилитационное оборудование, благодаря чему дети с ограниченными возможностями здоровья могут обучаться наравне с обычными учениками. Работает программа «среда без границ». Очень радуют их успехи в творчестве и сознание, что ты скрасил им жизнь, хоть на один миг. Как правило, это трудолюбивые ученики, у которых жажда жизни, знаний и реабилитация в собственных глазах, просто творят чудеса. Такие дети требуют особого внимания и поддержки. Насколько к ним бережное отношение одноклассников, у которых формируется сопереживание и чувство товарищества. Это навсегда укрепит их сознание и понимание чужой беды.

Только совместными усилиями семьи и школы можно воспитать уверенного в себе человека, который сможет гордиться, что он Россиянин! Наблюдается последнее время тенденция, занизить статус нашего государства, значение его в мировом сообществе. Это неоправданный шаг к Великой державе, к мужественному народу. Хотелось бы гордиться за наши достижения в науке, спорте, культуре, за неоспоримые ценности страны и укрепить сознание наших ребят в этом направлении.

Родители и школа должны сплотиться в единстве воспитания подрастающего поколения, по большому счёту мы делаем одно благое дело. Дети – это будущее страны, которые прославят нашу Родину! Ещё никто не отменял понятие – что посеешь, то и пожнёшь. Родители и педагоги в ответе за детей, в наших руках их становление и рост.

Приближается 70-летие окончания Великой Отечественной Войны, эта дата ещё раз всем нам напоминает о героической защите нашей Родины, о великой Победе в этой страшной войне. Миллионы людей полегли за свободу на поле боя, в борьбе с чудовищным фашизмом. Мы в вечном долгу перед ветеранами и воистину кто не помнит прошлого, у того нет будущего.

Молодое поколение не видело всего ужаса этой страшной войны и с годами наблюдается подмена исторических фактов, принижающие значение Победы нашей страны. Но музеи, памятники, кинофильмы свидетельствуют о героическом подвиге народа, и наши дети должны видеть и слышать истинные факты этой борьбы. Насколько един был народ в своём порыве, в самые трудные минуты войны. Ещё раз хотелось бы напомнить о хрупкости этого мира, который мы строим своими руками и душами, который можно разрушить в один миг. Если уделить должное внимание этой проблеме, подтвердить своим личным примером активной гражданской позицией, то и дети, живущие с нами в одном социуме, не останутся равнодушными и отчуждёнными.

Чем грамотнее, нравственнее и культурнее будет подрастающее поколение, тем крепче станет наша страна, тем больше укрепится статус в мировом сообществе. Наши усилия будут не напрасны, только крепкое, здоровое поколение сдвинет прогресс вперёд, приумножит культурное наследие, укрепит наше государство на века! Я верю в процветание страны и самое ценное в ней – люди. Меня переполняет гордость за нашу Родину и это не просто слова.

*Котванова Л.А.,
Сургутский музыкальный колледж,
г. Сургут*

ВОСПИТАНИЕ МУЗЫКАНТА, ГРАЖДАНИНА, ПАТРИОТА

Патриотизм – это олицетворение любви к своей Родине, сопричастность с ее историей, природой, достижениями, проблемами, притягательными и неотделимыми в силу своей неповторимости и незаменимости, составляющими духовно-нравственную основу личности, формирующими ее гражданскую позицию и потребность в достойном, самоотверженном служении Отечеству.

Патриотическое воспитание в современном российском образовании должно быть нацелено на воспитание свободной, инициативной, ответственной и саморазвивающейся личности в контексте современной культуры, в соответствии с динамикой и уровнем развития нашего общества, состоянием его экономической, духовной, социально-политической и других сфер жизни.

Во все времена искусство служило формированию высоких идеалов общества, что ставит перед колледжем задачу подготовки конкурентоспособных специалистов, имеющих высокое интеллектуальное развитие, глубокие знания, сформированное твердое мировоззрение, основанное на высоких нравственных ценностях, патриотическое сознание, обладающих самостоятельностью, творческой активностью, способностью к реализации творческого потенциала, ориентированных на подлинную интеллигентность.

В основе воспитания в колледже лежат выработанные российской системой художественного образования принципы и методы передачи новым поколениям культурного наследия, организации духовно-

нравственного, эстетически насыщенного досуга, включения в гуманитарную профессиональную сферу.

Воспитание патриотизма – процесс многоплановый, включающий нравственно-патриотическое, историко-патриотическое, культурное, профессионально-деятельностное, военно-патриотическое и гражданско-правовое воспитание.

Как спланированный и организованный процесс, работа по патриотическому воспитанию в колледже отражает общие закономерности целостного педагогического процесса: системность, преемственность и непрерывность, творческое начало воспитания, тесная связь с другими видами воспитания; а также научность, гуманизм, приоритетность исторического, культурного наследия России, ее духовных ценностей и традиций.

Целостность педагогического процесса обеспечивается единством учебной и воспитательной работы. Использование информации исторического, культуроведческого, аналитического, дискуссионного характера в ходе учебных занятий и внеучебной деятельности сориентировано на целостное видение студентами исторического прошлого и настоящего нашей Родины.

Воспитательный процесс в музыкальном колледже предполагает использование воспитывающего потенциала музыкального искусства в учебно-воспитательном процессе, воспитание патриотизма средствами культуры и искусства. Изучение истории музыки, углубление знаний об обычаях и традициях русского народа, русской культуре, знакомство с традициями и культурой других народов, помогает выстраивать личностную систему ценностей патриота, уважающего национальные, культурные, интеллектуальные традиции народов России. Процесс творческого взаимодействия преподавателей и студентов при работе над музыкальным репертуаром направлен на освоение ценностного образно-

художественного потенциала духовной, народной и классической музыки, с целью его реализации в музыкально-педагогической и концертной деятельности.

Активное участие студента в конкурсной и концертно-просветительской деятельности приводит к осознанию им общественной миссии своей профессии, своей личной значимости, что способствует формированию ответственности, профессионально-этических норм поведения, высоких ценностных установок в творчестве, а также помогает в решении проблем общества посредством пропаганды академического, национального и современного искусства.

Потребность в самоактуализации, инициативное и творческое стремление к достижению общественно значимого результата в профессиональной деятельности – одно из высших проявлений гражданственности и патриотизма на личностном уровне. Студенты колледжа, за годы обучения, своим талантом и трудолюбием добиваются значительных высот в творчестве, представляют искусство России на престижнейших музыкальных конкурсах, в том числе за рубежом, что является почетной, но очень ответственной миссией. И именно эта ответственность становится движущей силой, своеобразным стимулом, нацеливающим на дальнейшее развитие, достижение новых высот в творчестве. Ежегодно студенты колледжа покоряют десятки конкурсов исполнительского мастерства высочайшего уровня, становятся обладателями премий, участниками программ по поддержке талантливой молодежи.

В последние годы наметилась тенденция к повышению интереса к мероприятиям патриотической направленности: студенты принимают участие в фестивалях и конкурсах патриотической и духовной направленности, фестивалях национальных культур, городских и окружных концертах, посвященных праздникам и славным датам

Российской истории: Дню славянской письменности и культуры, Дню России, Дню согласия и примирения, концертах для ветеранов, пожилых людей, инвалидов, детей с ограниченными возможностями, реализации творческих проектов «Школа музыки» и «История народа в музыке», разнообразных по форме внеклассных мероприятиях, правовых беседах, встречах с ветеранами, представителями духовенства, общественных организаций, силовых структур, воинами-интернационалистами. Особое место в патриотическом воспитании молодежи занимают мероприятия, посвященные Дню Победы в Великой Отечественной войне.

Задачи по формированию и развитию личности гражданина и патриота реализуются с помощью организационных средств, таких, как: управление системой патриотического воспитания, формирование единства подходов в вопросах воспитания патриотизма, интеграцию патриотического и интернационалистического воспитания в основные виды деятельности обучающихся, оказание психологической и социальной помощи студентам, организацию деятельности студенческих объединений по интересам, студенческого совета, взаимодействие колледжа с другими субъектами социализации: общественными и религиозными организациями, учреждениями культуры и спорта, средствами массовой информации; а также информационное обеспечение, включающее пропаганду успешной концертно-конкурсной деятельности студентов колледжа.

В колледже создана особая педагогическая среда, предполагающая взаимодействие всех элементов воспитательной структуры, создание морально-психологической атмосферы, условий для развития потенциала и самостоятельности студентов, дифференциацию воспитательной работы с различными категориями студентов (объективный процесс перемещения акцента с общественного воспитания на самовоспитание личности у старшекурсников).

Компонентами патриотической компетентности и показателями эффективности патриотического воспитания являются:

- когнитивный компонент (знание отечественной истории; основных этапов, достижений, кризисов социально-экономического развития страны, традиций нашего народа, его культуры);
- эмоционально-ценностный компонент (уважение к своему Отечеству, гордость за него и его достижения в мире, уважение к людям, прославившим Россию);
- мотивационный компонент (мотивы социально значимой учебной и трудовой деятельности, связанной со служением Отечеству и народу);
- деятельностный компонент (действия и поступки, направленные на самосовершенствование качеств гражданина-патриота, развитие Отечества, его экономики и государственности).

Помимо уровня сформированности требуемых государством и обществом качеств личности выпускника профессионального образования показателями развития личности студента являются: патриотическое сознание, глубина и прочность усвоения мировоззренческих знаний и умение применять их в повседневной жизни, инициативное и творческое стремление к достижению общественно значимого результата в деятельности, реализация потенциала личности, деловые качества личности: самостоятельность, продуктивность, конкурентоспособность, уровень самовоспитания, выбор жизненной цели в соответствии с нравственными принципами, принятыми российским обществом. Все эти качества способствуют развитию способности обучающихся к самореализации в пространстве российского государства.

Успешное формирование личности выпускника колледжа, как профессионала и гражданина предполагает, что новое поколение будет строить жизнь, опираясь на многовековые духовные и нравственные

ценности, включающие уважение ко всему окружающему в своей стране, и в первую очередь, к самой жизни и посредством искусства, будет нести эти ценности в современное российское общество.

Список литературы

1. Белкин, А.С. Основы возрастной педагогики / А.С. Белкин. – М.: Академия, 2000. – 192 с.
2. Буторина, Т. С. Воспитание патриотизма средствами образования / Т.С. Буторина, Н.П. Овчинникова. – СПб: КАРО, 2004. – 156 с.
3. Государственная программа «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2011 – 2015 годы», утверждена постановлением Правительства Российской Федерации от 5 октября 2010 г. № 795.
4. Гражданско-патриотическое воспитание детей и молодежи: проблемы и стратегия. // Преподавания истории и обществознания в школе. – 2007. – № 7.
5. Данилова, А.Р. Компетентностный подход к патриотическому воспитанию школьников в воспитательном процессе / А.Р. Данилова // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Педагогика и психология. – 2013. – № 5. – С. 21 – 26.
6. Лутовинов, В.И. Патриотическое воспитание молодежи: концепция, программа, организационно-методические основы: пособие для педагогов, руководителей образовательных учреждений и организаторов работы с молодежью / В.И. Лутовинов. – М.: АПК и ПРО, 2001.

Пермитина Л.Н.

Дошкольное образовательное учреждение № 28 «Калинка»,

г. Сургут

ФОРМИРОВАНИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О МАЛОЙ РОДИНЕ И ОТЕЧЕСТВЕ В ДОШКОЛЬНОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ УЧРЕЖДЕНИИ

Как бы часто современные педагоги не задумывались о времени становления личности ребенка, о ценности системы образования и об ответственности за это, вывод остается одним – все формируется с раннего детства. Поэтому мы – воспитатели, а также и родители несем большую ответственность за будущих граждан нашей страны. В настоящее время одним из семи основных принципов образовательного процесса дошкольного образования является принцип «целостного представления о мире», о чём в ФГОС дословно сказано: «Познавательное развитие предполагает... формирование первичных представлений о себе, других людях, объектах окружающего мира, о малой родине и Отечестве, представлений о социокультурных ценностях нашего народа, об отечественных традициях и праздниках, о планете Земля, как общем доме всех людей, об особенностях ее природы, многообразии стран и народов мира».

Это направление в настоящее время наиболее востребовано. Именно этого так не хватает на сегодняшний день в нашем современном обществе. Мы стали забывать о народных традициях, современный уклад жизни так изменился, что нам стал непонятным уклад жизни наших предков. Народная мудрость гласит: «Кто не помнит прошлого, у того нет будущего». Только бережное отношение к историческому наследию российского народа, поможет нам сохранить национальную культуру,

восстановить историческую преемственность поколений, воспитать духовно – нравственного человека, патриота своей Родины.

Так, работая в этом направлении, мы сделали традицией посещение музея-усадьбы купца Клепикова. У детей и их родителей появилась возможность увидеть настоящий быт русских людей. В интересной, доступной экскурсии дети узнали много нового об укладе жизни и традициях простого народа, у них пополнился словарный запас новыми, неизвестными словами, ребят заинтересовали игрушки прошлого времени. В конце занятия работниками музея с детьми была проведена игра на закрепление полученных знаний. У детей остались неизгладимые впечатления.

В дошкольном детстве закладываются качества личности человека. Ребенок накапливает опыт в виде чувств, отношений, знаний, умений. Но именно на «пороге» своей жизни ребенок должен не только получать информацию и знания, а самое главное, мы – воспитатели должны потрудиться над развитием у ребенка души и сердца, научить умению чувствовать и проявлять свои чувства. Задача не из легких, и труд наш незаметный – каждый день объяснять прописные истины: «что такое хорошо, а что такое плохо». Нужно постоянно поддерживать стремления воспитанников совершать добрые поступки, учить просить прощение и прощать, мирить поссорившихся, учить проявлять сочувствие к людям, быть правдивым, даже тогда, когда стыдно; уметь признавать свои ошибки и проявлять терпимость к ошибкам других людей; воспитывать трудолюбие и бережное отношение к труду другого и радовать близких своим трудом.

С самого раннего детства на примерах героев русских народных сказок ребенок учится быть добрым, различать добро и зло, почитанию родителей, заботе о близких. Так ребенок открывает для себя особенности национального характера. Минуя сознание, на рефлексорном уровне

формируется система духовно-нравственных представлений и базовых нравственных ориентаций ребенка. По мере взросления она подкрепляется работой разума. Понимая систему ценностей, ребенок постепенно устанавливает причинно-следственные связи между поведением, поступками людей и образами их жизни. Постигая нравственные ценности своего народа, ребенок впоследствии овладевает основами гражданской культуры, учится любить свою Родину.

Одна из задач дошкольного образования – сохранить и развить у детей способность целостного восприятия мира, сформировать такие качества, как понимание, сочувствие и сопереживание миру природы. Для русского человека природа всегда была матерью, божественным началом. Ребенок воспринимает ее, как живую: это родные просторы, сказочный лес, горы и реки, моря – океаны, деревни и города. Так дети начинают постигать ценности внешнего мира.

Маленький ребенок принимает окружающий мир как осознанно, так и неосознанно, копируя с близких людей образцы поведения, отношение к различным объектам и явлениям жизни. «Яблоко от яблони недалеко падает», «Ребенок учится тому, что видит у себя в дому, и мы – пример ему», «Какова матка – таковы и детки» – гласят известные в народе изречения. Поэтому и родители, и семья должны направлять всю работу на формирование в детях ценностных знаний, правильного, доброго отношения к миру.

В свою очередь детский сад формирует у ребенка любовь и уважение к самому родному человеку – матери. «При солнышке тепло, при матери добро» – гласит народная пословица. В детском саду стало традицией проводить в «День матери» – день открытых дверей. Целый день вместе с мамами играем, занимаемся, поздравляем, радуемся общению.

Знакомство детей с миром и формирование доброго, доверчивого отношения к нему начинается в семье с ласковой улыбки матери и отца,

ласкового слова, сказанного малышу. В семье ребенок не только слышит ласковое, доброе слово, он сам учится его произносить. Ласковое слово, соединяясь с мелодией, рождает ласковую песню, первая песня, которую поет ребенку мать – колыбельная. В ней воплощаются материнская нежность, забота, любовь.

С младшей группы, как только ребенок перешагнул порог детского сада, используется колыбельное пение. Колыбельные песенки можно просто читать, заменяя ласковое обращение в песенках на имена своих воспитанников. Проверено опытом – детям это очень нравится. Такой тихий час приносит удовольствие и ребятам, и воспитателю. Дети ждут этой минуты, так как чувствуют доброту, ласку, любовь. Детская любовь не заставляет долго ждать, ее так много, что просто купаешься в ней. Любовь – это самое прекрасное чувство в жизни! А если она взаимна? Дети подросли, и колыбельные песни уступили место сказкам, сейчас уже без сказки не проходит ни один тихий час. Это такая радость слушать сказку! Однако и сейчас ребята по-прежнему любят колыбельное пение, но слушаем мы это пение под гусли в записи.

В возрасте 3 – 4 лет ребенок способен почувствовать, что песня может быть также частью праздника, выражением общей радости. Самые любимые детские праздники – Новый год и Рождество. Нарядная елка, веселый хоровод вместе с родителями, красивые и вкусные подарки создают ту праздничную атмосферу, которая помнится все последующие годы.

Слово, песня, чувства связаны в восприятии детей с образом. Самый любимый образ – образ мамы, самый доступный для понимания – образ солнца. Солнце освещает, согревает, радует. Свет, тепло, радость, которые дарит солнце, ласковые и добрые слова, которые слышит ребенок, нежные материнские руки, создают образ доброго мира. Ребенок воспринимает мир добрым и светлым благодаря любви окружающих его взрослых,

которых и он тоже любит. Так в группе «проросли» генеалогические деревья.

Любовь и доверие ребенка к близким рождает любовь и доверие к миру, и только тогда мир воспринимается по-настоящему добрым. На это указывал и В.А. Сухомлинский: «В детстве человек должен пройти эмоциональную школу – школу воспитания добрых чувств. Если добрые чувства не воспитаны в детстве, их никогда не воспитаешь». Чувства, пережитые в детстве, не исчезнут бесследно, останется, по выражению В.А. Сухомлинского, «память сердца». Вот почему так важно, чтобы всё, что воспринимает ребёнок в окружающем мире, вызывало в его душе эмоциональный отклик. Положительное отношение к окружающему – основа нравственных чувств.

В дошкольном детстве чувства проявляются в разнообразной деятельности. Одним из видов деятельности, в которых ребёнок выражает своё отношение к окружающему, является творческая изобразительная деятельность. Отображая события и явления окружающего мира, ребёнок передаёт не только зрительные впечатления, но и свое отношение к действительности. В этом смысле рисунок каждого ребёнка отражает его восприятие мира, интересы, его оценки. Эмоциональное отношение к изображаемому событию передаётся ребёнком с помощью композиции, цвета, линий. Всё красивое, хорошее, доброе прорисовывается ребёнком тщательно и подробно, изображается на переднем плане крупно, ярко.

Чувство любви к Родине у ребенка начинается с любви к самым близким людям – отцу, матери, бабушке, дедушке, с ощущения ребенком их сердечного тепла, внимания и заботы. Эти первые детские эмоции в дальнейшем становятся основой для возникновения более сложных социальных чувств. Происходит своеобразный перенос этих возникших в раннем детстве эмоций с близкого на далекое. «Любовь к матери: Любовь к Матери-Родине», «Любовь к отцу: Преданность Отчизне».

И родной дом, двор, где он не раз гулял, и детский сад, где он получает радость от общения со сверстниками, и родная природа – все это Родина. Воспитание патриотизма означает воспитание любви, привязанности к малой Родине, к тому месту, где ребенок родился. Недаром в народе говорят: где родился, там и пригодился. В таких мыслях заключена многовековая мудрость народа. Исторически доказано: человек, знающий родную историю, культуру родного города, проявляет преданность, любовь, уважительное отношение к своей стране, к своей Родине.

В заключении очень важно сказать о том, что тот, кто берет на себя ответственную задачу формирования духовно-нравственных ценностей в маленьких детях, должен и сам ориентироваться на эти ценности. В противном случае слова, даже наполненные большой мудростью, не будут иметь никакого веса, не принесут пользы. По словам С. Рачинского «Сейчас, как никогда, нужен личный подвиг, бесконечно тяжкий, до смешного скромный, потому – великий!».

Список литературы

1. Абрамова, О.С. Воспитание на социокультурном опыте: метод. реком. к прогр. «Истоки» / О.С. Абрамова // [Электронный ресурс] / Режим доступа: www.myshared.ru/slide/303738.
2. Сухомлинский, В.А. Сердце отдаю детям. Рождение гражданина. Письма к сыну. – 1985. – 557 с.

*Прищепина Л.Н.,
Сургутский музыкальный колледж,
г. Сургут*

ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ НА УРОКАХ ИСТОРИИ, ОБЩЕСТВОВЕДЕНИЯ, ПРАВА И ВО ВНЕУРОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

На сегодняшний день существует множество определений понятия патриотизм, обратимся к некоторым из них. Патриотизм (от греч. «патрис» – родина, отечество) – означает чувство любви к Родине, Отечеству, готовность к его защите от врагов. Патриотизм означает стремление защищать интересы Родины.

«Есть в нашей жизни соизмеримые ценности и несоизмеримые. Но есть вещи, которые ни с чем невозможно ни сопоставить, ни сравнить. Это Родина, Отечество, сыновья верность, преданность той земле, где ты родился, осмыслил сам себя, тому народу, который вскормил и вырастил тебя, тем радостям и горестям, которые сопровождают тебя от рождения до могилы» (В.А. Сухомлинский).

Патриотическое воспитание имеет множество граней, особенно в настоящее время, когда ситуация в России отличается высокой степенью сложности, противоречивости и нестабильности.

Произошедшие перемены, смена прежних идеологических ориентиров на новые заставляют переосмыслить сущность патриотического воспитания, которое несмотря ни на что остается основополагающим в системе воспитания. Любое воспитание целенаправленно и выражает историческую потребность общества в подготовке поколения, способного реализовать определенные общественные функции и социальные роли, которые зависят от таких

факторов, как темпы социального и научно-технического прогресса, уровень развития педагогической теории и практики, возможности общества, учебных заведений, педагогов и обучающихся.

В российском современном образовании в качестве приоритетных целей воспитания принято воспитание чувства истинного патриотизма как важнейшей духовно-нравственной и социальной ценности. Нормативно-правовой базой могут служить следующие документы: Постановления Правительства РФ № 122 от 6.02.2001г», «О государственной программе патриотического воспитания граждан РФ на 2001 – 2005 гг., Республиканская целевая программа «Патриотическое воспитание граждан РФ на 2001 – 2010 гг». В результате принятия этой программы все организации, работающие с детьми и молодежью, обрели единый ориентир деятельности.

Структурой, призванной решать организационные, методические и информационные задачи в системе патриотического воспитания граждан является Российский историко-культурный центр при Правительстве РФ «Росвоенцентр». Он обеспечивает реализацию вышеназванных программ патриотического воспитания граждан, а также разрабатывает концептуальные основы программы, рассчитанной на 2011 – 2015 гг.

Проводниками целей патриотического воспитания граждан являются следующие субъекты воспитательной деятельности: государство в лице федеральных, региональных и местных органов власти; учебные заведения всех уровней, общественные организации, учреждения культуры, трудовые и военные коллективы, семья, СМИ и др., а также подзаконные акты вышеназванных организаций.

Патриотическое воспитание в БУ «Сургутский музыкальный колледж» осуществляется как в процессе преподавания различных дисциплин – истории, краеведения, обществоведения, педагогики,

политологии, правоведения, так и в ходе внеклассной работы, которая реализуется в соответствии с планом воспитательной работы колледжа.

Именно вышеназванные дисциплины несут в себе самый мощный заряд в формировании патриотизма у подрастающего поколения, открывают широкие возможности для становления личности и его гражданской позиции.

Древние римляне говорили: «Хистория – эст магистра витэ», учитель, помогающий понимать действительность, искать достойные примеры в прошлом и настоящем, воспитывать истинного патриота своей Родины.

Стандарты, программы и учебники по истории содержат огромный воспитательный потенциал. История – это путешествие в мир подвигов и величия («Борьба русского народа с иноземными захватчиками»; «Куликовская битва»; «Смута»; «Отечественная война 1812г»; «Великая Отечественная война» и др.) в мир чести и славы, героической, трудной борьбы и самопожертвования (Александр Невский, Дмитрий Донской, Денис Давыдов, декабристы, Александр Матросов и др.).

Несомненно, изучение истории России неразрывно связано с краеведением. Любовь к своей малой родине служит основанием для возникновения чувства любви к более широкому понятию – стране, в которой мы живем.

Безусловно, огромную роль в патриотическом воспитании играют уроки обществоведения.

В условиях стремительного роста инновационных технологий информационное пространство часто наполняется неточными и необъективными сведениями. В связи с этим педагогам необходимо способствовать формированию у обучающихся точных знаний, умению критично воспринимать полученную информацию и достоверно применять теоретические знания на практике.

Вопросы социализации подрастающего поколения ставят задачу развития творческого начала личности, способной адаптироваться в быстро меняющихся экономических и общественных отношениях. На предметах обществоведческого цикла происходит знакомство с основными политическими системами страны и политическим устройством государства для воспитания доверия к власти, пробуждения гражданской активности и интереса к проблемам современной России. Все эти цели можно реализовать, используя различные формы занятий.

Существенный вклад в гражданско-патриотическое воспитание вносит курс «Основы права».

Право, как и государство, относят сегодня к категории тех ценностей, без которых существование современного общества невозможно. Регулируя общественные отношения, право воплощает человеческие представления о порядке и справедливости, определяет основы жизнедеятельности граждан, государственных органов и организаций.

От понимания происходящих процессов, готовности участвовать в делах общества, от уровня правосознания подрастающего поколения зависит будущее страны. Формирование гражданственности и патриотизма становится сегодня условием уверенного развития страны в третьем тысячелетии. В этом контексте особую важность представляют темы: «Конституционное право», «Правовое государство», «Гражданское общество», «Права и свободы человека и гражданина», творческая работа с Конституцией – иллюстрирование своих прав и свобод, ролевая игра: «Если бы я был президентом», «Выборы в Государственную Думу», решение ситуативных задач и анкетирование.

Все это вызывает живой интерес к теме и способствует более прочному усвоению основополагающих знаний о своей стране.

*Хасанова А.В.,
Дошкольное образовательное учреждение № 56 «Искорка»,
г. Сургут*

ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Патриотическое воспитание является одним из направлений в работе с детьми в дошкольной образовательной организации. В настоящее время данное направление работы является наиболее актуальным, т.к. происходят серьезные изменения в жизни общества. Чувство патриотизма многогранно – это любовь к родным местам, гордость за свой народ, свою страну, желание сохранить богатство своей страны и т.д.

По мнению Виноградовой, «патриотическое воспитание – процесс формирования политически сознательного человека, любящего свою Родину, землю, где он родился и рос, гордящегося историческими совершенствованиями своего народа и его культурой» [1, с. 216].

Патриотическое воспитание детей дошкольного возраста сложный педагогический процесс, в основе которого лежит развитие нравственных качеств, требования общественной морали: чувства сострадания, любви, ответственности, долга и т.д.

В Муниципальном бюджетном дошкольном образовательном учреждении № 56 «Искорка» уделяется большое внимание работе с педагогами и детьми по патриотическому воспитанию.

В процессе воспитания патриотизма происходит взаимодействие воспитателя с детьми, семьей, другими участниками воспитательно-образовательного процесса.

Работа воспитателя с детьми по патриотическому воспитанию заключается в организации непосредственно образовательной

деятельности, где дошкольники знакомятся с историческим прошлым нашей страны, с устным народным творчеством (сказки, песни, пословица, поговорки, хороводные игры и т.д.). Изучая фольклор, дети приобщаются к нравственным ценностям народа, знакомятся с традициями и народными праздниками нашей страны.

Кроме того, стоит отметить, что организация проектной деятельности, чтение художественной литературы, проведение экскурсий расширяют кругозор детей, пополняют знания о нашей стране.

В ДОУ № 56 «Искорка» педагоги организовали в каждой группе уголок патриотического воспитания. В этом уголке находятся дидактические игры: «Защитники России», «Военная техника», «Найди флаг России», «Космос», «Улицами родного города» и т. д.; присутствует флаг, герб, гимн Российской Федерации. Также в этом уголке расположен портрет президента России. Педагогами оформлены папки с дидактическим материалом: «Мой город», «Моя семья», «Государственная символика России», «Они сражались за Родину», «Служу России», подготовлены сюжетно-ролевые игры «Моя семья», «Армия», «Космос», «На флоте» и т. д.

В литературном уголке имеется художественная литература, позволяющая дошкольникам расширить знания об историческом прошлом нашей страны.

Работу по патриотическому воспитанию в дошкольном образовательном учреждении осуществляют не только воспитатели, но и специалисты, работающие с детьми дошкольного возраста.

- учитель-логопед разучивает с детьми потешки, поговорки, скороговорки, показывает богатство и красоту родного языка;
- музыкальный руководитель проводит патриотические праздники, знакомит с народной музыкой;

- инструктор по физической культуре организует подвижные игры, физкультурные праздники;
- педагог-психолог на своих занятиях поддерживает готовность детей оказать любую помощь тому, кто в ней нуждается, развивает у дошкольников желание доброжелательно относиться к окружающим их людям.

Немаловажную роль в воспитании патриотизма играет взаимодействие с семьей. Сотрудничество с семьей происходит в виде организации тематических встреч, консультации, бесед и т.д.

Организуя работу по патриотическому воспитанию, необходимо организовывать свою деятельность в соответствии с местными условиями и индивидуальными особенностями детей. Работа по патриотическому воспитанию является долгим и целенаправленным процессом.

Особое значение приобретает совместное взаимодействие воспитателей не только со специалистами, работающими с детьми, но и с родителями воспитанников. Только тесное взаимодействие и совместные усилия образовательного учреждения и семьи могут воспитать действенную любовь к близким людям, к малой Родине, к России.

Осуществляя патриотическое воспитание с детьми дошкольного возраста нужно помнить, что старое и новое находятся во взаимосвязи и взаимопроникновении, нужно постоянно обращать внимание детей дошкольного возраста на прошлые события нашей страны, проводить связь с настоящим, воспитывать патриота нашей страны на конкретных героических примерах, исторических событиях нашей страны.

Список литературы

1. Виноградова, Н.А. Дошкольное образование. Словарь терминов / Н.А. Виноградова. – М., 2005. С.216.

*Юртаев В.А.,
Детская музыкальная школа,
п. Куминский, ХМАО – Югра*

АКТУАЛЬНОСТЬ ГРАЖДАНСКО-ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

Патриотизм как явление отечественной культуры сопровождал российскую историю еще со времен становления Киевской Руси. Он являлся неотъемлемой частью нравственного облика русского человека, существует в качестве стимула для формирования и развития российской государственности. И даже приблизительный анализ российской истории и государственности показывает, насколько тесно в отечественной культуре связаны патриотизм и гражданственность, и как непосредственно они определяют духовное и нравственное состояние общества.

Значение патриотизма особенно возрастает и становится очевидным, когда развитие культуры сопровождается различными катаклизмами и «обстоятельствами непреодолимой силы»: войны, конфликты, социальные потрясения и революции. В таких ситуациях патриотизм становится стимулом и фундаментом преодоления роковых событий, активизации способности человека и общества к активным действиям на благо Отечества. Сейчас для России этот принцип становится в очередной раз чрезвычайно актуальным. В последнее десятилетие основные гражданственные устремления в стране были направлены на формирование собственной состоятельности, самодостаточности и благополучия. Но в связи с последними событиями в Украине, усилением и расширением конфликтного узла на Ближнем Востоке вокруг Ирака, политически неправомерные и по-человечески лживые обвинения России со стороны США и ЕС в причинах всех бед, создали условия для

невероятного всплеска патриотических чувств большинства граждан РФ. В формате данной статьи нет необходимости перечислять многочисленные комментарии по этому поводу – их можно увидеть в СМИ и интернете. Но совершенно очевидно то, что настало такое время, когда воспитание патриотических настроений детей и молодежи становится не только образовательно-воспитательным процессом, но и практикой жизни каждого дня.

Поэтому в современном воспитательно-образовательном процессе необходимо учитывать все наработки и соображения в отношении патриотизма. Например, что «патриотизм, как формируемое в процессе патриотического воспитания комплексное и интегрированное личностное качество, включает в себя ряд компонентов: патриотическое сознание, патриотически ориентированное мировоззрение, национальное самосознание, патриотические знания, патриотические убеждения, патриотические ценностные ориентации, патриотические позиции, патриотические идеалы, патриотические чувства, верность Отечеству, социально-позитивное отношение к Родине, к истории, к настоящему и будущему страны, народным традициям, к окружающей социальной и природной среде, к выполнению своего конституционного долга, социально-позитивное (патриотическое) поведение личности, социально-позитивную (патриотическую) деятельность, готовность к выполнению гражданского и конституционного долга как проявления феномена служения Отечеству [1, с.24].

Важную роль среди научно-педагогических подходов в патриотическом воспитании школьников в современных условиях играет событийный подход. Обосновавший его Д.В. Григорьев исходит из рассмотрения воспитательного процесса в общем, патриотического воспитания в частности, как диалектического единства ярких, запоминающихся событий в жизни ребенка и повседневности с её

будничными, но не менее важными делами. Реализация событийного подхода предполагает насыщенность школьной жизни такими значимыми делами, которые были бы привлекательны как для коллектива, так и для индивида. Событийный подход позволяет преобразовать повседневную реальность в увлекательный и насыщенный жизненный процесс. Участвуя в событиях, ребенок способен не только переживать, но и творить свою повседневность, способствуя формированию в себе социально значимых качеств.

Патриотические чувства – это только эмоциональное состояние человека. Знание по истории, культуре Родины без поддержки эмоционально-волевого компонента не интегрируются в личность, не могут обрести личностного смысла. Объединяющим началом может стать патриотическое самосознание как осознанное отношение личности к своим целям. Ценностям, знаниям, чувствам, способностям и качествам в контексте родной культуры, истории, интересов Родины и оценка человеком своего знания, ценностей и опыта как гражданина.

Контекст родной культуры в этой связи становится определяющим условием становления патриотического самосознания молодого человека. Интерес к русской культуре объясняется желанием восстановить разорванную нить исторической памяти, найти основание для устойчивого развития страны. Именно культурное наследие в условиях развития национальных культур, региональных традиций в многонациональном государстве становится ведущим фактором формирования у учащихся патриотического сознания.

Большое значение в этом отношении имеет литература и музыка. Литература «оказывает мощное воздействие на духовно-нравственную сферу личности, формируя гуманистическое мировоззрение, позитивное отношение к национальным ценностям. Чтение литературы требуют личностного участия, переживания. Произведения литературы

пробуждают внутренние силы школьника, стимулируют его размышление. Педагогическая практика показывает, что региональная литература обладает богатейшими возможностями для формирования патриотического самосознания учащихся. Это и фольклор, и традиции данной местности, история и культура региона, быт, известные личности, пословицы, поговорки о данном крае, обычаи. Биографические сведения о региональных писателях и поэтах, которые используются для ознакомления с культурой предков, произведения региональных писателей о современности» [2, с. 11]. В педагогической практике, как предлагает Е.Л. Райхлина, могут использоваться наравне с традиционными формами проведения уроков и нестандартные формы: уроки-фестивали, литературные марафоны, уроки-встречи с писателями, уроки-выпуски литературного журнала, литературно-музыкальные гостиные. Воспитательные цели таких уроков несут содействие формированию необходимой гражданину ценности современного общества: патриотизма, совести, гражданского долга, красоты природы родного края, честности, справедливости.

Воспитание патриотических чувств в музыкальной школе может достигаться посредством обучения детей на народных музыкальных инструментах и на народном музыкальном материале. Не меньшим гражданско-патриотическим потенциалом обладает отечественная классическая музыка.

Музыка издавна являлась выразителем мыслей, чувств, настроений человека. Она выражала его важнейшие эмоции и отношение к окружающему миру. Со временем музыкальные произведения стали обладать большой силой не только в выражении человеком самого себя, но и в решении задач государственной важности. Это хорошо видно на примере отечественной классической музыки. Она во все времена

актуализировала, поддерживала и развивала патриотические чувства русского человека.

Патриотизм как неотъемлемая часть морально-нравственного облика русского человека ярко выражен в таких произведениях, как: опера М.И. Глинки «Жизнь за царя», опера А.П. Бородина «Князь Игорь», оратории С.С. Прокофьева «Александр Невский», «На поле Куликовом». Сюжеты этих произведений основаны на победоносных исторических событиях в русской культуре, и они во все времена поддерживают и воспитывают патриотические чувства через выражение гордости за подвиги предков русского человека, истинного гражданина России.

Из музыкального материала советской массовой песни большим гражданско-патриотическим влиянием обладают произведения Дмитрия Шостаковича, Микаэля Таривердиева, Арама Хачатуряна, Александры Пахмутовой, Георгия Свиридова и многих других композиторов, ставших классиками музыкальной культуры советского периода российской истории и культуры.

Список литературы

1. Гамбург, Е.Я. Гражданско-патриотическое воспитание школьников средствами историко-краеведческого факультативного курса / Е. Я. Гамбург // Воспитание школьников. – 2009. – № 9. – С. 24 – 26.
2. Райхлина, Е.Л. Использование литературного наследия в патриотическом воспитании учащейся молодежи / Е.Л. Райхлина // Воспитание школьников. – 2009. - № 9. – С. 9 – 12.

СЕКЦИЯ 7
МУЗЫКА И ЛИТЕРАТУРА

*Братанов К.В.,
Сургутский музыкальный колледж,
г. Сургут*

**ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ХОРОВОЙ
МИНИАТЮРЕ Ю. ФАЛИКА НА СТИХИ А. БЛОКА
«НЕЗНАКОМКА»**

Учебная дисциплина «Анализ музыкальных произведений» является одной из самых сложных в комплексе музыкально-теоретических дисциплин. Объектом изучения является система базовых моделей формообразования, их эволюция и взаимодействие в Западноевропейской и Отечественной музыке XVIII – XX веков.

Студенты отделения «Теория музыки» по результатам освоения дисциплины обязаны написать реферат или курсовую работу. Данная статья опирается на курсовую работу студентки Н.Н. Ковальчук (научный руководитель К.В. Братанов). Работа посвящена самой распространённой модели формообразования вокальной музыки – куплетно-вариационной и особенностям её трактовки в хоровой миниатюре Ю. Фалика на стихи А. Блока «Незнакомка».

Имя великого музыканта современности Ю. Фалика известно не только в России, но и за рубежом. Диапазон его композиторского творчества охватывает многие жанры музыкального искусства. Но в последние десятилетия особую популярность получает хоровая музыка Ю. Фалика. Его произведения прочно входят в репертуар практически всех хоровых коллективов России, в том числе г. Сургута.

Говоря о хоровом творчестве Ю. Фалика невозможно пройти мимо самой исполняемой миниатюры «Незнакомки» на стихи А. Блока (1974). Хоровая миниатюра «Незнакомка» – это именно то произведение, с которого начинается период зрелого творчества Ю. Фалика, проявляется его индивидуальный композиторский стиль, который полностью реализуется в более поздних хоровых произведениях.

При анализе вокального произведения нельзя обойти стороной вопрос о художественном соответствии характера музыки образам поэтического текста. Следует ли композитор настроению и идейному замыслу стихотворения или же трактует его образы совершенно иначе?

«Незнакомка» Александра Блока написана в тот непростой период его жизни и творчества, когда главными для поэта в восприятии мира были ощущения тоски, отчаяния и неверия. В этом произведении А. Блок описывает реальный мир – пошлый, грубый, бездуховный и дисгармоничный, сопоставляя его с образом прекрасной Незнакомки. Во всей этой тоскливой повседневности Незнакомка становится символом духовности, романтики, высоких чувств. Ю. Фалик опускает жанрово-описательные строфы стихотворения, концентрируясь именно на женском образе.

Так как же трактует его композитор? Вполне возможно, что Незнакомка Ю. Фалика являет собой уже не тот идеалистический романтический образ, который изобразил Блок. Здесь Незнакомка – недостижимая мечта лирического героя, роковая женщина, искусительница, которая мучит и сжигает поэта, покоряет его своей загадочностью и интригой.

Что касается соотношения метро-ритмической организации поэтического текста и музыки, то здесь тоже есть свои особенности. Стихотворение написано двусложным размером стиха, ямбом, с ударением на втором и четвёртом слогах. Композитор сохраняет метрическую

организацию: одной строке текста соответствует одна музыкальная фраза и, таким образом, каждой стопе соответствует музыкальный период. Однако композитор несколько видоизменяет эту ритмическую формулу. В первом метрическом такте акценты помещены на первую и четвёртую долю, во втором – на первую и третью. Введение встречного музыкального ритма и подобная акцентировка создают ощущение базовой модели танго.

Жанр танго за всё время своего становления приобрёл ряд модификаций – видоизменялся его ритм, на базовую модель накладывались ритмы других жанров латино-американской музыки. Однако всё-таки существует ряд особенностей, которые помогают нам узнать танго из тысячи других ритмов:

- двух- или четырёхдольный размер;
- акцент на последнюю долю;
- мелодия отличается резкими намеренными сбоями, чередованием мелких длительностей и синкоп;
- в тексте – чередование коротких и длинных строк и коротких и длинных слогов;
- акцентуация, иногда несколько «излишнее» выделение тона, что придаёт музыке бурный темперамент.

Все это наблюдается и в «Незнакомке» Ю. Фалика.

Теперь остановимся более подробно на структуре данного произведения. «Я никогда не допускаю, чтобы одна и та же идея появлялась дважды в одном виде, я никогда не повторяю какой-нибудь раздел в точности, без изменений» [6, 123].

Эти слова можно отнести и к «Незнакомке» Ю. Фалика. Композитор берёт за основу своего произведения одну из самых распространённых базовых моделей формообразования – куплетно-вариационную форму, однако трактует её по-своему, что характерно в принципе для композиторов XX века.

Вся композиция делится на равные построения (исключение составляет лишь последняя, расширенная строфа), несколько различные между собой, однако родственные по мелодике и равные по структуре. С этой точки зрения произведение состоит из пяти куплетов: первые четыре по 16 тактов, пятый – 23, каждый из которых в свою очередь делится на два равных предложения. Вырисовывается следующая схема: A(a, a1), A1(a2, b), A2(a2, c), A3(a3, a4), A4(a5, ab + дополнение). Однако, в некоторых построениях заметны достаточно серьёзные изменения. Это сближает данную форму со строфической.

Сохраняя метрическую организацию, автор постоянно варьирует тему ритмически. Однако в мелодическом отношении из общего ряда выпадают только сегменты «b» и «c». Можно ли говорить здесь о применении принципа рондальности? Возможно. В таком случае в качестве рефрена будем рассматривать строфу «a» и её варианты, а в качестве эпизодов – «b» и «c». Однако суждение о том, что они могут выступать в качестве эпизодов, достаточно спорно, так как они даже при некотором их отличии от темы входят в музыкальную ткань весьма гармонично. Они дополняют предыдущую строфу и образуют с ней единое построение.

Построения также различны в гармоническом плане. Композитор прибегает к приему перегармонизации – одного из базовых способов варьирования в рамках куплетно-вариационной формы. (Примеры: «Персидский хор» из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила», ноктюрн *c-moll* Ф.Шопена).

По тональному признаку можно объединить построения (куплеты) в три раздела: первый – пребывание в основной тональности (*a-moll*) с рядом отклонений в *C-dur*, *h-moll* и т. д. (A, A1, A2); раздел в *g-moll* (A3); сокращённая реприза, возврат в основную тональность (A4 с

дополнением). Таким образом, можно проследить влияние принципа трёхчастности.

Интересно, что окончание каждого построения представляет собой разомкнутую каденцию, заканчивающуюся на неустойчивом аккорде: «а» - на II6 к основной тональности, «а1» - на D43b5+6, «а2» (в куплете A1) завершается на II43#3 также по a-moll, D7#7 с последующей дезальтерацией, а затем и понижением тона септимы оканчивается «b». В каденции «а2» (в куплете A2) – D43b5к субдоминанте h-moll, и к тональности g-moll куплета A3 мы подходим через VII43г («с») «а3» завершает D43b5к g-moll, и только через эллиптический оборот мы попадаем в основную тональность произведения (окончание «а4»). В куплете A4 «плагальный» «а5», где мелодия переходит к альтам, завершается III64, и, наконец, «аб» - на D43.В дополнении, где мелодия проводится у теноров, окончательно устанавливается основная тональность. Хоровая миниатюра завершается типичным мелодическим ходом для музыки танго, что ещё раз напоминает нам о жанровой преемственности «Незнакомки».

Отсутствие ощущения завершенности на стыке построений, вместе с сохранением метрической организации и тематической общности мелодии каждого куплета создаёт ощущение цельности, единства эмоциональной сферы произведения.

Итак, анализ «Незнакомки» позволил выявить те особенности трактовки формы и жанра, которые позволяют нам говорить об исключительности данного произведения, а именно:

1. Нетрадиционное, своеобразное претворение куплетно-вариационной формы с включением признаков рондальности, строфичности и трёхчастности.

2. Преображение, трансформация базового комплекса танго, сущность которого выходит на первый план в последних тактах миниатюры.
3. Необычная метроритмическая организация; моноритмия во всех голосах, с некоторыми отклонениями в каждом из них.
4. Особое функционально-гармоническое решение.
5. Фактура инструментального склада.
6. Сложность в исполнении, так как каждый звук исполняется своим штрихом.

«Незнакомка» Ю. Фалика на стихи А. Блока является одним из самых исполняемых произведений для хора а capella и прочно входит в репертуар большинства хоровых коллективов России.

Список литературы

1. Долгополов, Л. Александр Блок / Л. Долгополов. – Л.: Гриф, 1978. – С. 36 – 55.
2. Ковальчук, Н.Н. Особенности трактовки куплетно-вариационной формы в хоровой миниатюре Ю. Фалика на стихи А. Блока «Незнакомка». Курсовая работа, научный руководитель К.В. Братанов (рукопись), 2012.
3. Коловский, О. О песенной основе хоровых форм в русской музыке / О. Коловский. – М.: Советский композитор, 1985. – С. 6 – 30.
4. Мазель, Л. Строение музыкальных произведений / Л. Мазель. – М., Музыка, 1979. – С.235 – 246.
5. Минц, З. Поэтика Александра Блока / З. Минц. – С-Пб.: Питер, 1999. – С.13 – 33.
6. Нестьев, И. Из наблюдений над стилем / И. Нестьев. – М., Советская музыка, 1965. – С.123.

*Гнездилова И.Н.,
Детская школа искусств,
г. Нефтеюганск*

МУЗЫКА В ЖИЗНИ И ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АНТОНА ЧЕХОВА

«Хмурый человек» «в сумерках» пишет «пёстрые рассказы», – так говорил о себе, используя заглавия собственных книг, А.П. Чехов.

Таганрог – родной город писателя – имел репутацию музыкального города: в театре шли оперетты и даже оперы; в городском саду играл симфонический оркестр, выступали гастролирующие исполнители.

Первые музыкальные впечатления Чехова связаны не только с концертирующими исполнителями, но преимущественно с собственным опытом церковных песнопений и домашними концертами, организуемыми отцом, деспотичным, самоуправным и в то же время искренне верующим человеком. Чехов - старший руководил самодеятельным хором кузнецов, таких же одержимых музыкой, как и сам; привлекал своих детей к исполнению церковной музыки, стремясь научить их петь по нотам. После целого дня утомительной физической работы, собирались кузнецы на репетицию. Когда около полуночи спевка завершалась, у будущего писателя едва хватало силы добраться до постели... Этот хор добровольцев ходил по церквам, пел обедни, молебны и всенощные, нигде не взирая гроша за свой труд. Писатель вспоминал: «Когда в детстве мне давали религиозное воспитание, и я читал на клиросе и пел в хоре, все умилялись, глядя на меня, я же чувствовал себя маленьким каторжником, а теперь у меня нет религии».

Воспитанный в религиозной обстановке, Чехов тонко чувствовал красоту православной службы. Впечатления детства помогли ему живо описать церковную музыку, атмосферу богослужения, картины пасхальной

Всенощной, подготовку певчих, – всю «творческую кухню» хористов [2]. Вот фрагмент описания праздничного колокольного благовеста: «На всех московских колокольнях сидят звонари. Народ снуёт по улицам. Наконец со стороны Кремля несётся бой часов. Рука самого нервного из пономарей не выносит томления и, не дав часам окончить даже первый удар, он дёргает за верёвку... Москва слышит быстрый, судорожный, словно с цепи сорвавшийся, звон... Москва гудит и переливается всевозможными колокольными звуками. Москворечье и Кремль гудят басами, с Плющих и Разгуляев несутся теноровые звуки... И всё сливается в один общий, чудовищный рёв. Колокольная буря длится минут пять, и эти поэтические пять минут окупают всю прозу «северной» Пасхи...» [1].

В юности, в период учёбы Чехов был «прилежным» слушателем симфонических оркестров, посещал оперу и оперетту. Писателю-лирику были созвучны «Лунная соната» Л.В. Бетховена, ноктюрны Ф. Шопена, венгерская рапсодия № 2 Ф. Листа, разноголосая колокольная «музыка».

Современник вспоминал: «Как-то осенью, я приехал к Антону Павловичу в Любимовку, где он гостил. Он тотчас же повёл меня слушать звон соседней церкви. Он не одобрял этой церкви и говорил, что единственно хороший звон можно слышать только в Страстном монастыре. И всё-таки каждую субботу он приходил, садился на эту скамейку и слушал [4].

Особое отношение было у Чехова к творчеству П. И. Чайковского: часто слушал романсы «Ночь», «Нет, только тот, кто знал», «День ли царит», «То было раннею весной», а самый любимый романс – «Снова как прежде один...» (на текст Д. Ратгауза). Большое впечатление на писателя произвела опера «Евгений Онегин» и в ряде произведений он вывел героев, впечатлённых этой одухотворенной, «счастливой» (определение самого Чехова) музыкой.

Чехов – своего рода литературный «спутник» Чайковского. Двадцатилетняя разница в возрасте не помешала взаимной симпатии и дружеству. Знакомство писателя и композитора произошло в декабре 1888 года. Инициатором встречи был музыкант: обсуждалась возможность создания Чеховым либретто по лермонтовской повести «Бела» для будущей оперы. Этих людей сближало многое: и душевный склад, и «звуковое» восприятие мира. Хотя это общение длилось только пять лет – Чехов ценил Чайковского также как Человека: «Я готов день и ночь стоять почётным караулом у дома, где живет Пётр Ильич, – до такой степени я его уважаю». Главное, что объединяло Чайковского и Чехова – лирическая доминанта творчества.

Писатель, отличавшийся философским складом мышления, интересовали закономерности, которым подчиняется искусство звуков: «Хочется уловить общий закон и формулы, по которым художник творит музыкальные пьесы, пейзажи, романы и прочее» [1]. Тайну власти над человеком он находил в обращении музыки ко многим сердцам одновременно, в достижении эмоционального «созвучия» между исполнителем и слушателем: «Почему искусство, например, музыка, так живуче, так популярно и так сильно действует сразу на тысячи. Искусство даёт крылья и уносит далеко-далеко! Кому надоела грязь, мелкие грошёвые интересы, кто возмущён, оскорблён и негодует, тот может найти покой и удовлетворение только в прекрасном» [2]. Чехов отмечал, что музыка воплощает общее умонастроение, «мгновенно настроение человека»; он стремился исследовать собственные музыкальные ощущения: «Музыку я только чувствую, но сказать, почему я испытываю наслаждение или скуку, я не могу» [1].

У Чехова мы не найдём романтически-возвышенных описаний музыкантов, «прочувствованного» восприятия музыки (как в творчестве Тургенева) или напряжённых философских раздумий об искусстве звуков

(как у Льва Толстого), – здесь бесстрастные наблюдения на тему «Обыватель и Музыка». В 1890–1900-е годы, под влиянием утверждающейся массовой культуры, в сознании людей произошёл поворот от романтического к обыденно-развлекательному восприятию музыки. Это и отразила чеховская проза: энтузиазм «прорыва к музыке» широких слоёв населения в 1860–1880-е годы меняется на «бытийное» слушание. И вот уже на страницах произведений Чехова «звучат» Серенада (Валахская легенда) Г. Брага /упоминается в «Чёрном монахе»/, французская многоголосная песенка «Фрере Жабки», а особенно – исключительно популярные во второй половине XIX века песня «Стрелочек» К. Франца и вальс «Тигренок» К. С. Шиловского.

Музыка была для писателя средством подчеркнуть необычную ситуацию, создать соответствующий «бытовой» фон. Описания традиционных для того времени домашних концертов нередко пронизаны иронией и сарказмом: «Подняли у рояля крышку, раскрыли ноты, лежавшие уже наготове. Екатерина Ивановна села и обеими руками ударила [здесь и далее выделено мной. – И. Г.] по клавишам; потом тотчас же опять ударила изо всей силы, и опять, и опять; плечи и грудь у неё содрогались, она упрямо ударяла всё по одному месту, и казалось она не перестанет, пока не вобьёт клавишей... внутрь рояля. Гостиная наполнилась громом; гремело всё: и пол, и потолок, и мебель...» [3].

Писатель часто прибегал к приёмам «музыкального контраста» или «музыкального усиления». «Скрипка Ротшильда» (1894) – один из самых известных «музыкальных» рассказов Чехова – также построен на принципе контраста. Здесь музыке «для свадеб» противопоставлена красота скорбной мелодии «для души», которую герой исполнял перед смертью: «Утром через силу поднялся и пошёл в больницу. Яков понял, что дело плохо и что уж никакими порошками не поможешь. Зачем на свете такой странный порядок, что жизнь, которая даётся человеку только

один раз, проходит без пользы? [Выделено мной. – И. Г.] Не жалко было умирать, но как только дома он увидел скрипку, у него сжалось сердце и стало жалко. Скрипку нельзя взять с собой в могилу, и теперь она останется сиротой и с нею случится то же, что с березняком и с сосновым бором. Всё на свете пропадало и будет пропадать! Яков вышел из избы и сел у порога. Думая о пропащей, убыточной жизни, он заиграл сам не зная что, но вышло жалобно и трогательно, и слёзы потекли у него по щекам. И чем крепче он думал, тем печальнее пела скрипка».

Нередко звуковой образ достигает у Чехова масштаба философского символа; так, метель, бушующая в рассказе «На пути», – воплощение Вселенского вихря, заметающего судьбу героя. Для писателя характерно мастерское соединение впечатлений от слышимой издалека музыки и звуков природы. Звуки музыки, доносящиеся издалека, – особенность музыкальных описаний у Чехова: музыка, приглушённая расстоянием, приобретает особый – мягкий и мечтательный – оттенок.

Музыкальные произведения на тексты писателя связаны прежде всего с двумя именами – Рахманинов и Щедрин. Сергей Васильевич Рахманинов (1873–1943) дважды обращался к произведениям любимого писателя: под впечатлением чеховского рассказ «На пути» появилась симфоническая фантазия «Утёс» (1893 г.); романс «Мы отдохнём...» – на текст заключительного монолога Сони из пьесы «Дядя Ваня».

Из сочинений современных авторов интерес представляют балеты Родиона Константиновича Щедрина (род. 1932) – «Чайка» (1980 г.; по одноимённой чеховской пьесе) и «Дама с собачкой» (1985 г.; по рассказу писателя). Либретто обоих балетов написаны Р. Щедриным и художником В. Левенталем. При создании балета «Чайка» перед композитором встала проблема: как средствами музыки и хореографии воплотить «комедию» (по определению Чехова), где «никто ничего не делает», ту атмосферу обыденности и «деревенской скуки», которая сопровождает героев,

передать трагичность людей, которые «все любят, но все нелюбимы». И тогда Щедрин предпринял смелый эксперимент: композитор «разграничил» музыку и хореографию – всё внешнее, «событийное» переведено в плоскость обобщённой пластики, а «внутренний» смысл происходящего передает музыка. Щедрин использовал здесь и принцип тем-лейтмотивов: ввел темы Чайки, Любви, Колдовского озера, Дачной жизни, Осенних вечеров.

Однако некоторые особенности дарования Чехова, угаданные еще Максимом Горьким, – слияние комического начала с драматическим и трагическим, сложные психологические коллизии персонажей, взаимопревращения великого и ничтожного, «жанровая размытость», – затрудняют музыкально-сценическое воплощение его прозы. Представляется, что творчество Чехова ещё ждёт своего «музыкального прочтения» либо в формах симфонической музыки, либо в жанрах инструментальной миниатюры с её многоликостью и художественной свободой (таких как прелюдия, фантазия, музыкальная пьеса-зарисовка или экспромт).

Список литературы

1. Очерки Московской жизни // [Электронный ресурс] / Режим доступа: www.100book.ru/ocherki_moskovskoj_zhizni_b738385.html.
2. Чехов, А.П. Моя жизнь. Повесть // [Электронный ресурс] / Режим доступа: www.ilibrary.ru/text/985/p.1/index.html.
3. Чехов, А.П. Ионыч. Рассказ // [Электронный ресурс] / Режим доступа: www.ilibrary.ru/text/985/p.1/index.html.
4. Чехов, А.П. Черный монах. // [Электронный ресурс] / Режим доступа: www.ilibrary.ru/text/985/p.1/index.html.

*Григоренко И.В.,
Детская школа искусств № 1,
г. п. Лянтор, ХМАО – Югра*

ОТ «СКАЗКИ О СНЕГУРОЧКЕ» К «МИФУ О ЯРИЛЕ»

Среди обширного оперного наследия Римского – Корсакова выделяется цикл из четырех мифологических опер – это «Майская ночь», «Снегурочка», «Млада» и «Ночь перед Рождеством». Эта группа опер, с точки зрения Л.А. Серебряковой «полностью воссоздаёт весь годовой цикл солярных празднеств» [7, С. 181]. Каждая часть цикла посвящена определенному поворотному моменту движения солнца: «Снегурочка» - приходу весны, празднику, связанному с днем весеннего равноденствия, «Майская ночь» – Троице с ее обрядом «зеленые святки», «Млада» с показом праздника Ивана Купалы, – летнему солнцестоянию и повороту лета на зиму, «Ночь перед Рождеством» – зимнему солнцестоянию и повороту зимы на лето.

Этот цикл создавался планомерно и постепенно. В списке пятнадцати оперных сочинений он вошел в первую пятерку, объединив со второй по пятую оперы. Семнадцать лет, с 1878 года, года создания «Майской ночи» до 1895 – создания «Ночи перед Рождеством», занимала творческий ум композитора мировоззренческая и мифологическая идея, воплощенная в этом цикле. В письме к А.К. Глазунову композитор разъясняет свой замысел относительно последней оперы: «Овсень и Коляда суть одни из солнечных богов, подобно Яриле и Купале... Оба они возвещают поворот солнца на лето... после зимнего солнцеповорота, подобно тому как Купало и Ярило справляются вскоре после летнего, означая разгар лета» [4, С. 88]. При использовании в гоголевском сюжете

мифологических поверий, Н. Римский-Корсаков подчеркивал «для меня и для желающих вникнуть и понять меня эта связь была ясна» [9, С.195].

Увлечение поэзией солнечного культа, заключающееся в поклонении Яриле – Солнцу проявляется в тяготении к древнерусскому обычаю и языческому пантеизму. Древнерусские языческие обряды нашли свое прямое отражение в операх. Встреча масленицы с обязательным атрибутом сжигания чучела развернуто представлена в опере «Снегурочка». Б.В. Асафьев так определяет основные вехи замысла: «За весной должно прийти лето, за цветением – зрелость. Земля и люди ждут солнца. Все должно отцвести, и появятся плоды. Таков закон жизни, такова смена, череда жизненного развития. И так должно быть» [2, С. 170]. В статье 1916 года Б. Асафьев пишет: «в «Снегурочке» мирозерцание – цельное, ясное светлое. Человек еще не противопоставляет себя природе. В весенней сказке веления живой природы освящены религией и поэтому зло идет от неповиновения им, а добро от следования им. Следовательно, язычество живо и Пан не умер» [2, С.166].

Впервые в «Снегурочке» сложилась у Римского-Корсакова цельная идейно-философская концепция. Она выражена в сопоставлении и параллельном развитии двух контрастных образных сфер. Изображение мира людей и мира природы воплощает идеи высшего порядка. Подчеркивая сказочно-условный и внеисторический характер царства берендеев, Римский-Корсаков пишет в своем разборе оперы: «Весенняя сказка есть вырванный эпизод и бытовая картинка из безначальной и бесконечной летописи Берендеева царства» [10, С. 395].

Мифологическая, философская символика заключена в характеристике действующих лиц. Самим композитором выделяется стройная иерархическая система, где все персонажи разделены на 3 группы [8].

1 группа – мифические персонажи: Дед-Мороз, Весна-Красна, – представляют собой олицетворение вечных, периодически выступающих сил природы. К первой группе также относятся Леший и Масленица.

2 группа – полумифические – полуреальные: Девушка - Снегурочка, Лель - пастух, Царь Берендей.

3 группа – реальные персонажи – жители слободки: Купава, Мизгирь, Бобыль и Бобылиха.

В данной статье хотелось бы подробнее остановиться на второй группе действующих лиц. Частица полу – к словам мифический и реальный ярко характеризует двойственность их натур. Снегурочка, дитя мифических Мороза и Весны, испытывает вполне реальное человеческое чувство – любовь. Перед нами образ – символ. Рожденная противоестественным союзом тепла и холода, она вносит временную дисгармонию в жизнь берендеев. С исчезновением Снегурочки восстанавливается мир и естественная гармония в слободке и природе. Таким образом, ее судьба и гибель подтверждают незыблемость законов бытия.

Большой интерес вызывает дополнение «полу» – к достаточно реальным жителям слободки Царю и пастуху. Сложно понять композитора без осмысления мифологической подоплеки, заложенной самим автором, а также знания основ древнерусской языческой мифологии. Символическая сущность этих героев в их надвременной субстанции. Они предстают персонажами безначального и бесконечного царства, где Царь – вечно старый, а пастух-певец вечно юный.

Лель, читаем у Лакшина, – «языческое божество древних славян, сын богини Лады; по-видимому, род славянского амура или купидона» [5, С. 486]. Рассматривая скрытую символику образа Леля, в опере можно выделить два четких плана. С одной стороны, Лель - это певец, охарактеризованный в опере тремя песнями, или, если рассматривать

более глубоко, то Лель – это певец, олицетворяющий вечное искусство музыки. С другой стороны, автор литературного текста А.Островский, скрытую символическую характеристику образа Леля вкладывает в речи Деда Мороза: Лель – «Солнца Любимый сын – пастух». Таким образом, Лель – это сын Ярилы, излучающий силу солнца. Не случайно отцовская душа Мороза видит скрытую угрозу для своей дочери в пастухе. Та же идея раскрывается в книге «Хождение в невидимый град» Алексея Парина: «Лель – лишь по должности пастух, на деле же он – языческий бог любви, временно пребывающий в стране берендеев для утверждения власти верховного бога Ярилы» [7]. Собирая воедино все вышеизложенные характеристики Леля, можно сделать вывод, что Лель в видимом, земном плане – это пастух и певец, а в мифологическом, незримом – это сын Солнца и бог любви.

Другой персонаж, отнесенный Римским – Корсаковым к группе полумифических – полуреальных, это Царь Берендей. Перед нами идеальный правитель, являющий собой «олицетворение народной мудрости» [10, С. 94] наглядно проявленной в его мудром образе правления. С другой стороны, Берендей - «верховный жрец и священник Бога Солнца, следящий за выполнением всех обычаев и обрядов» [6, С. 121]. Его старчество дано как осознание смысла всего совершающегося. Он разъясняет веления Бога – Ярилы, и на него возложено проведение древнего языческого обряда: бракосочетания в Ярилину ночь. Осознавая жертвенность Снегурочки в сцене таяния царь – жрец Берендей спокоен, свершилась воля Ярилы – Солнца: «Снегурочки печальная кончина и страшная гибель Мизгиря тревожить нас не могут... Пятнадцать лет на нас сердилось Солнце; теперь с еечудесною кончиной вмешательство Мороза прекратилось» [3, С. 410 – 411]. Следовательно, смерть Снегурочки с точки зрения жреца – не трагедия, а торжество Бога Ярилы, торжество Бога Солнца и его законов.

Высшее божество, Ярило, незримо царит над всем происходящим, являясь древнеславянским божеством солнца, весеннего плодородия и любви. Ярило, также являет выражение творческого начала, вызывающее жизнь в природе и в людях, и являющееся олицетворением силы художественного творчества. Царство Берендея в этом ракурсе – воплощение мира искусства с его призывом к вечному творчеству. В опере божество материализуется в образе парня - см. ремарку на странице 417в клавире – «На вершине горы , на некоторое время (8 тактов) рассеивается туман и показывается Ярило в виде молодого парня в белой одежде». Таким образом, параллельно основной идее звучит символическое прославление художественного творчества, что является заветной темой для Римского-Корсакова. Среди аналогичных символов можно назвать Царицу – Лебедь из «Сказки о царе Салтане» и Шемаханскую царицу из «Золотого петушка».

Таким образом, художественное единство «весенней сказки» основано на поэтическом развитии и драматическом столкновении двух противостоящих друг другу тематических мотивов: теме холода (Мороза) и теме тепла (Ярилы). Они заявлены в споре Деда-Мороза и Весны о судьбе их дочери Снегурочки в самом начале сказки. Все последующие события сказки – своеобразная поэтическая разработка двух этих тем. Перед нами разворачивается борьба летних и зимних, теплых и холодных природно-человеческих стихий. Тема Мороза, проходя через сказку, как бы разрастается, подключая к себе Бобыля и Бобылиху, Мизгиря. Так, Мороз, Мизгирь и Бобыли, несут в мир те стихии природного и душевного холода, которые навлекают на себя гнев всемогущего Солнца. Ярилиной теме – отвечают Весна, царь Берендей, Купава, Лель. Между этими двумя стихиями - стихиями тепла и холода – колеблется душа Снегурочки.

Драматургическое развитие конфликта сказки можно обозначить как процесс постепенного природно-человеческого потепления,

завершающийся торжеством солнечного света и явлением персонифицированного бога этого света – Ярилы. Этому торжеству способствуют Весна, царь Берендей, пастух Лель и жертвенно – самоотверженная Снегурочка, изгоняющая своей гибелью природный и душевный холод из царства Берендеев.

Таким образом, за внешней простотой сказки скрыта глубокая идея, прославляющая, с одной стороны, незыблемость законов мироздания, с другой – силу и красоту художественного творчества.

Список литературы

1. Асафьев, Б.В. «Снегурочка» - весенняя сказка / Б.В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1985.
2. Асафьев, Б.В. «Снегурочка» в Большом театре» / Б.В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1985.
3. Снегурочка. Переложение для фортепиано (клавир оперы). – М.: Музыка, 1974.
4. Кандинский, А.И. История русской музыки / А.И. Кандинский // Т. 2, кн. 2. – М.: Музыка, 1966.
5. Островский А.Н. Пьесы / А.Н. Островский. – М.: Рипол-Классик, 2006.
6. Оперы Римского-Корсакова // Путеводитель. – М.: Музыка, 1976.
7. Парин, А. Хождение в невидимый град / А. Парин. – М.: Аграф, 1999.
8. Римский-Корсаков, Н.А. Летопись моей музыкальной жизни / Н.А. Римский – Корсаков. – М., 1972.
9. Римский-Корсаков Н.А. Литературные произведения. Т.1. – М., 1960.
10. Римский-Корсаков Н.А. Литературные произведения. Т.4.- М., 1960.

*Донченко А.С.,
Сургутский музыкальный колледж,
г. Сургут*

ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ СТУДЕНТАМ МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕДЖА

На сегодняшний день в современном образовании особую актуальность приобретают проблемы преподавания в профессиональных учреждениях, которые в силу повышения привлекательности стали более востребованы выпускниками основной общеобразовательной школы. Перед педагогами стоит задача организации учебного процесса таким образом, чтобы учащиеся могли овладеть профессиональными компетенциями. Тем задача труднее при преподавании общеобразовательных дисциплин, одной из которых является литература, входящая в цикл обязательных предметов.

Не облегчает задачу и тот факт, что нынешняя молодежь является в прямом смысле слова «нечитающей». Уровень чтения упал и продолжает падать. Если сравнить нынешнюю молодежь с предыдущими поколениями, то можно смело утверждать, что сегодня в среде подростков и молодых людей преобладают совершенно иные нравственные ориентиры и культурные ценности, а желание познавать жизнь через мир художественной литературы вытесняется другими интересами.

«Чтение представляет собой важнейший способ освоения базовой культурной информации – профессионального и быденного знания, культурных ценностей прошлого и настоящего, представлений об исторически непреходящих и текущих событиях. Под базовой культурной информацией понимаются знания, нормативные и ценностные представления, социально значимые сведения, составляющие основу,

системное ядро многонациональной и многослойной российской культуры. Чтение также является важнейшим механизмом поддержания этого ядра, имея в виду и профессиональную, и обыденную его составляющие» [1].

Таким образом, чтение играет немаловажную роль в становлении профессионала. Как привлечь внимание, вызвать интерес у студентов к произведениям русской классики, когда они в основном мотивированы на формирование профессионально-значимых качеств?

Анализ существующей практики преподавания общеобразовательных дисциплин и литературы в частности в действующих профессиональных колледжах свидетельствует о традиционном подходе к обучению студентов без учета профессиональных особенностей. В рамках настоящей статьи представлен опыт решения данных проблем на примере преподавания литературы у студентов Сургутского музыкального колледжа. Особенность заявленного опыта заключается в учете профессиональных интересов студентов-музыкантов.

Одна из задач, которая стоит перед преподавателем литературы, заключается в совершенствовании духовно-нравственного потенциала личности через приобщение к музыкальной культуре в ходе изучения произведений художественной литературы.

Межпредметные связи в современной педагогике – одно из направлений активных поисков новых решений, способствующих развитию творческого потенциала не только учащихся, но и преподавателей.

Применение музыкальных произведений на занятиях по литературе осуществляется в трех направлениях. Основным направлением учебной деятельности является изучение поэзии через музыкальные произведения в вокальном исполнении студентов как с аккомпанементом, так и без него. Что позволяет учащимся глубже проникнуться содержанием

произведения, совершенствовать способность интерпретации художественного произведения, лучше понять авторскую позицию, что особенно важно – это дает возможность для самовыражения и самореализации студента-музыканта, отшлифовывающего свои профессиональные способности.

Перед тем как приступить к анализу литературного произведения, предлагается студентам при чтении текста обращать внимание на музыкальные картины, образы. Таким образом, у студентов вырабатывается понимание роли «музыки» в развитии сюжета, конфликта, в характеристике героя.

Второе направление – разработка проектов по творчеству или по художественному произведению писателя с ретроспективным музыкальным сопровождением для реконструкции музыкальной атмосферы различных эпох в отечественной культуре XIX – XX веков, что позволит приобщиться к ценностям национальной культуры, понять закономерности историко-литературного процесса и черты литературных направлений.

Третье направление связано с разработкой цикла проектов под названием «Музыка нас связала», направленных на изучение биографии великих русских поэтов и писателей, включающих интересные факты из жизни художников слова, связанных с музыкой и т.д. Проектная деятельность будет способствовать развитию умения соотносить художественную литературу с общественной жизнью и культурой, раскрытию конкретно-исторического и общечеловеческого содержания изучаемых произведений, выявлять авторскую позицию. Творческая деятельность писателя протекает во времени. Каждое художественное произведение отражает определенный исторический период. Важно установить, какое место в жизни писателя и какое значение для его творчества имели взаимоотношения с композиторами-современниками.

Такие сведения пробуждают у учащихся симпатии и внимание к самому художнику слова и героям его произведений, общественной культуре изучаемой эпохи. Все это способствует определению роли писателя в развитии культуры.

Таким образом, особенности преподавания литературы для студентов-музыкантов заключаются в изучении поэзии и прозы через вокальное исполнение и подбор музыкальных произведений, способствующих пониманию эпохи, в которую творил художник слова, и отражающих глубинный смысл самого художественного произведения.

Таким образом, интеграция музыки и литературы позволит совершенствовать навыки анализа художественного произведения, активизировать познавательную деятельность студентов и развивать их творческий потенциал, кроме того все это дает возможность для самовыражения и самореализации студента-музыканта.

Список литературы

1. Концепция Национальной программы поддержки и развития чтения [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.mcbs.ru/data/File/Conception-text.pdf>.

*Кантеева И.П.,
Сургутский естественно-научный лицей,
г. Сургут*

СИНТЕЗ МУЗЫКИ И ЛИТЕРАТУРЫ КАК ВАЖНОЕ УСЛОВИЕ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ШКОЛЬНИКОВ

Способных и талантливых детей много, талантливых подростков значительно меньше, еще меньше талантливых взрослых. Почему? Может потому, что 90% школьного времени уделяется предметам, направленным на развитие левого полушария мозга: ребенка учат анализировать, оперировать конкретными факторами, мыслить логически, а погрузиться в мир красок, образов, почувствовать мелодичность музыки, увидеть совершенство природы, познать глубину человеческих чувств нет времени – программа не позволяет! Становится понятным отсюда, насколько важны и благодатны в школе музыкальные занятия.

Урок музыки – это урок искусства. Его смело можно назвать одним из самых интересных предметов, изучаемых в школе.

Задачей каждого педагога является раскрытие творческих способностей учащихся. Из своих наблюдений могу сказать, что дети, которые часто отвлекаются на уроке, наиболее активны и в них заложено творческое начало, таких учащихся я стараюсь поощрять и создавать для них ситуацию успеха. Кто знает, может быть это будущий известный артист или музыкант... Ведь всем известно, что в детстве многие выдающиеся люди были не совсем прилежными учениками, а скорее наоборот. «В умирающем обществе, прежде всего, умирает искусство. И поэтому там, где есть музыкант и праведник – там есть и будет жизнь», – считали древние мудрецы, признавая особую роль музыки для человека. В мир музыки ребенок входит в самом раннем возрасте - он выделяет ее

среди других шумов и звуков, прислушивается, замирает, реагирует улыбкой, гулением, движениями в такт и т.д. Подрастая, осмысливает некоторые связи между явлениями, делает обобщения.

Все новое дети воспринимают с большим удовольствием, особенно хорошо это получается в процессе творчества. Ведь мир ребенка – это тайна, которую можно раскрыть, общаясь с ним на одном языке и язык этот – сказка.

Как помочь ребенку на уроках музыки постичь мир музыкального искусства, развить музыкальный слух, эмоциональную отзывчивость? Легче это сделать, опираясь на его впечатления от сказок и чудес детства. Дети с удовольствием перевоплощаются в сказочных героев, импровизируют, играют, поют, сочиняют музыкальные сказки, этот вид работы помогает малышам легче усвоить материал урока, вызывает интерес к предмету, эмоциональный отклик, будит творческое воображение.

Музыка очень тесно связана с другими школьными дисциплинами такими как: изобразительное искусство, история, география, литература.

В 5 классе изучая тему: «Что стало бы с литературой, если бы не было музыки», на музыкальных занятиях рассматриваются такие литературные жанры как: стихи, сказки, басни, рассказы, кинофильмы. Изучая произведения, ставится задача: научить детей слышать живую музыку на страницах книг, для этого используются знакомые детям произведения, которые они изучали ранее на уроках литературы.

Важно показать, как тесно связаны два вида искусства литература и музыка. Как много потеряла бы литература, если бы не было музыки, многие литературные произведения вообще не могли бы появиться на свет, так как музыка является главным действующим лицом.

Для того, чтобы углубить и закрепить пройденный материал, учащимся предлагается самостоятельно выполнить творческие задания (по

желанию самих учащихся), провести научно-исследовательскую работу - поработать с литературными текстами и найти стихотворения, где присутствует музыка. К заданию с повышенными трудностями относится творческая работа, а именно: сочинить небольшое стихотворение, сказку, где музыка будет играть главную роль, продуктом творческой работы являются стихотворения учащихся.

По теме «Музыка и литература» творческих работ учащихся бывает много, в большинстве своем они сделаны как настоящие маленькие книжки в переплете. И не важно, хорошо ли получилась сказка, басня, стих – главное, что ребенок захотел ее сочинить, проявил трудолюбие, усердие и творчество.

Вот какие сказки придумали ребята:

«Дружба ноток»

В музыкальной стране, в маленьком домике жили-были веселые нотки: До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си. Они очень любили танцевать, и когда танцевали, звучала замечательная мелодия. Но однажды нотки поссорились. Нотка «До» сказала, что она лучше всех, и если бы ее не было, то не получилась бы их мелодия. Остальные нотки стали спорить: каждая считала себя лучше и главнее других. Нотки обиделись друг на друга, сидели в разных углах, мелодия не звучала, они больше не танцевали. Но скоро ноткам надоело скучать. Они поняли, что не могут жить друг без друга и что поодиночке они не могут создать красивую музыку. Нотки попросили друг у друга прощения. Так они помирились стали жить дружно. И снова в их доме зазвучала красивая мелодия. Все жители музыкальной страны были очень рады (Сергей Гонзаренко, 5 класс).

«Семь детей королевства»

В одном царстве, которое называлось Музыкальный ключ, был праздник. В этот день родился седьмой ребенок короля и королевы – нота

Си. Все любили и оберегали Си, никогда не давали в обиду – ведь она была самая маленькая и несчастная. Но одна нота Ля невзлюбила малышку Си, потому что все внимание и ласку отдавали Си, а не Ля: «Пойдем, Си, я знаю, где можно полакомиться очень вкусным мороженым». Си ответила: «Хорошо, только ненадолго потому, что скоро придет композитор и будет сочинять музыку».

Ля и Си отправились в ближайшую страну полакомиться мороженым. Си съела так много порций, что сразу заболела, и хозяева страны Нотный стан оставили Си у себя лечиться, а Ля пошла в свое королевство довольная и спокойная.

А композитор начал сочинять музыку, но ничего у него не получалось без Си. Он спрашивал, где эта нота, но никто ничего не знал. В конце концов, ноте Ля стало очень стыдно, и она призналась в своем злодеянии. Композитор ей сказал: «Все ноты для нас важны и любимы, и тебя, нота Ля, мы тоже все любим». В это время Си выздоровела и вернулась в свое королевство. И композитор написал прекрасное музыкальное произведение о дружбе и любви (Юля Косенок, 5 класс).

Попробовав себя как художник, сочинитель, оформитель своей работы, ребенок соприкасается с творчеством, получая огромное удовольствие и радость, познает мир прекрасного и интересного, а ведь большое искусство начинается с малого.

Список литературы

1. Апраксина, О. А. Музыкальное воспитание в школе / О.А. Апраксина. – М, 1974.
2. Оданович, М.В. Основы организации учебно-исследовательской деятельности учащихся / М.В. Оданович // М.: Учитель, 2007. – С. 43.

*Уланова М.А.,
Сургутский музыкальный колледж,
г. Сургут*

ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ СТУДЕНТОВ В РАМКАХ ИЗУЧЕНИЯ КУРСА ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Под духовно-нравственным воспитанием в системе образования подразумевается целенаправленный процесс взаимодействия педагогов и обучающихся, направленный на формирование гармоничной личности, на развитие её ценностно-смысловой сферы посредством сообщения ей духовно-нравственных и базовых национальных ценностей. В качестве духовно-нравственных ценностей определяют основополагающие в отношениях людей друг к другу, к семье и обществу, принципы и нормы, основанные на критериях добра и зла, лжи и истины.

В. И. Павлов выделяет следующие аспекты духовно-нравственного воспитания личности:

- нравственные чувства – совесть, долг, вера, ответственность, гражданственность, патриотизм;
- нравственный облик – терпение, милосердие, кротость, незлобивость;
- нравственная позиция – способность к различению добра и зла, проявлению самоотверженной любви, готовность к преодолению жизненных испытаний;
- нравственное поведение – готовность служения людям и Отечеству, проявление духовной рассудительности, послушания, доброй воли.

В настоящей статье представлены особенности духовно-нравственного воспитания в сфере профессионального музыкального образования.

Тема духовно-нравственного воспитания на уроках зарубежной музыкальной литературы в музыкальных колледжах ранее не обсуждалась в музыкально-педагогической литературе. У преподавателя-музыкального историка гораздо больше возможностей для духовно-нравственного воспитания, чем у узкоспециализированного педагога-музыканта, а также преподавателя теоретических дисциплин.

Дисциплина «Музыкальная литература зарубежных стран» является источником богатейшего материала по духовно-нравственному воспитанию, к тому же групповая форма занятий позволяет воздействовать сразу на большую аудиторию обучающихся.

Изучение разных эпох предоставляет большие возможности для формирования духовно-нравственных ценностей. Например, изучая зарубежную музыкальную литературу эпохи древней Греции, мы уже закладываем основы для духовно-нравственного воспитания, так как именно древнегреческая цивилизация оказала наибольшее влияние на всё последующее развитие европейской культуры в целом и музыки в частности.

Изучение данной эпохи позволяет говорить о таких качествах, как стремление к самосовершенствованию, самопознанию, развитию, гармонии (качества, присущие свободным гражданам Древней Греции; без них формирование любых других положительных черт встретило бы затруднение).

Древнегреческие трагедии, (основанные на мифологии и эпосе), сюжеты которых часто используются в музыке, содержат всё для формирования нравственности. Они вдохновляли поэтов, драматургов и

музыкантов разных стран на создание высокохудожественных произведений со времён эпохи Возрождения – и до наших дней.

До сих пор герои трагедий и эпоса являются примерами высоконравственного поведения – сострадания, доброты, чувства долга (Антигона, Ифигения), любви и целомудрия (Альцеста, Пенелопа, Орфей).

Знакомство в этом плане с другими эпохами также поучительно. Например, эпоха Возрождения учит гуманизму. Романтизм – самоценности отдельной личности, её внутреннего мира, идеальной любви, приоритету высоких чувств.

Полезным в плане духовно-нравственного воспитания является изучение биографий многих зарубежных композиторов (И.С.Баха, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Листа, Дж. Верди и многих других).

Жизнь И.С. Баха – образец великого труженика, примерного семьянина, глубоко религиозного человека, воплотившего высшие гуманистические идеалы своего времени. Жизнь и творчество Бетховена – пример преодоления личного страдания в борьбе за счастье для всего человечества. Всё творчество Шопена – выражение пламенной любви к Родине.

Многие музыкальные произведения, изучаемые в курсе зарубежной музыкальной литературы, могут быть использованы в качестве духовно-нравственного воспитания студентов музыкальных колледжей. Ниже предлагается список музыкальных произведений.

1. И.С. Бах. Страсти по Матфею. Месса си минор. Органные хоральные обработки. Прелюдии и фуги ХТК. Подвиг Иисуса Христа во имя спасения человечества. Все аспекты нравственности.
2. Г.Ф. Гендель. Оратории «Самсон», «Мессия». Подвиг Самсона. Предательство Далилы. Патриотизм. Победа добра над злом.

3. Г.Ф. Глюк. Опера «Орфей и Эвридика», «Альцеста». Любовь. Верность. Сила искусства.
4. Й. Гайдн. Оратории «Сотворение мира», «Времена года». Симфонии №103, 104. Преклонение перед величием Мироздания. Связь человеческой жизни с природой, добродетельность, любовь к труду, к земле, к Родине.
5. В.А. Моцарт. Опера «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта». Любовь, верность, ум - побеждают порок. Победа добра над злом.
6. Л. ван Бетховен. Симфонии №3,5,6,7,9, сонаты №8, 23, увертюра «Эгмонт», «Фиделио», Торжественная месса Ф. Шуберт, симфонии №8,9. И.Брамс. Симфонии. Героика, торжество света и радости. Борьба за свободу народа. Верность, любовь, самопожертвование. Преодоление личного страдания в обращении к общечеловеческим ценностям.
7. Ф. Шопен, полонезы, мазурки, баллады. Ф. Лист. Венгерские рапсодии. Б. Сметана «Моя Родина», А. Дворжак, симфония №9. Любовь к Родине.
8. Ф. Лист. Соната си минор. Симфония «Данте». Г. Берлиоз.«Осуждение Фауста». Ш. Гуно. Опера «Фауст». Р. Вагнер. Оперы. Э. Григ. Музыка к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт». Борьба добра со злом, общечеловеческие ценности.
9. Дж. Верди. Оперы. Борьба народа за национальную независимость («Набукко», «Ломбардцы»). «Аида» – любовь, чувство долга (Радамес), «Риголетто», «Травиата» – Любовь, самопожертвование.

В заключение необходимо отметить, что очень важно на уроках зарубежной музыкальной литературы заниматься не только профессиональным разбором музыкальных произведений, но и осуществлять духовно-нравственное воспитание, так как практически весь

изучаемый материал даёт такие возможности. То, что процесс духовно-нравственного воспитания происходит на материале зарубежной музыки, подчеркивает, *что ценности являются общечеловеческими, универсальными.*

Список литературы

1. Агбунов, М. Античные мифы и легенды. Мифологический словарь / М. Агбунов. – М.: МИКИС, 1993.
2. Галацкая, В. Музыкальная литература зарубежных стран / В. Галацкая // – Вып. 1. – М., 2004.
3. Галацкая, В. Музыкальная литература зарубежных стран / В. Галацкая // – Вып. 3. – М., 2004.
4. Гивенталь, И., Щукина, Л. Музыкальная литература / И. Гивенталь, Л. Щукина. – М., 1986.
5. Емохонова, Л.Г. Мировая художественная культура / Л.Г. Емохонова. – М., Академия, 2000.
6. Левик, Б. Музыкальная литература зарубежных стран: учеб. пособие / Б. Левик. – М.: Музыка, 1982.

СЕКЦИЯ 8
ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В
КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

*Бархатова И.Б.,
Государственная академия культуры искусств
и социальных технологий,
г. Тюмень*

ПРОБЛЕМЫ ВНЕДРЕНИЯ КРЕДИТНО-МОДУЛЬНОЙ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ТЕХНОЛОГИИ В ТВОРЧЕСКИХ ВУЗАХ

Современные образовательные технологии в настоящее время получили массовое распространение в учебных заведениях всех уровней и направлений. Среди множества инновационных педагогических технологий в системе высшего профессионального образования наиболее популярной стала кредитно-модульная система оценки знаний. Сущность образовательного процесса на основе КМТ (далее: кредитно-модульной технологии) заключается в структуризации всего содержания дисциплины в автономные организационно-методические блоки-модули. Модульное строение дисциплины позволяет:

- определить группы фундаментальных понятий, избегая их дублирования;
- выстроить процесс обучения по принципу разделения целого на отдельные составляющие с целью их последующего соединения в стройную систему знаний предмета;
- организовать постоянный текущий контроль знаний, искореняя пробелы в знаниях каждого модуля, что позволяет избежать последующего непонимания дисциплины в целом.

Основателем технологии модульного обучения считают американского исследователя Дж. Рассела, который в работе «Modular instruction» (1974) изложил концептуальные взгляды на особенности такого обучения и определил понятие «модуль».

В составе каждого модуля должны быть следующие структурные элементы:

- дидактические цели, или «программа действий» для студента;
- непосредственный учебный материал, структурированный на учебные элементы;
- методические средства обеспечения процесса усвоения учебного материала (учебники, пособия, учебные программы, иллюстративные материалы, инструкции, аудио- и видеопримеры и т.д.);
- информация о содержании и методах контроля и самоконтроля качества усвоения учебного материала.

Каждому модулю присваивается определенный кредит (количество баллов), который в свою очередь, подразделяется на возможности их получения. Например, если общий кредит модуля 10 баллов, то из них:

- 2 балла – посещение занятия (по 1 баллу за лекцию и семинар);
- 5 баллов – на контроль знаний;
- 3 балла – поощрительных (ответы на семинарских занятиях, активное участие в обсуждении темы, подготовка сообщения, презентации, выступление с докладом и т.д).

Содержание дисциплины рекомендуется разделять на 5-15 модулей в зависимости от содержания материала, в зависимости от количества модулей назначается кредит, что в совокупности должно составить 100 баллов. Количество аудиторных часов в каждом модуле может различаться в зависимости от информационного объема учебного материала и его сложности.

Рассмотрим для примера дисциплину «Основы фонологии и устройство голосового аппарата» для студентов направлений «Музыкальное искусство», профилей «Эстрадно-джазовое пение», «Академическое пение», «Сольное народное пение». Объем дисциплины 72 аудиторных часа, 2 семестра, итоговый экзамен.

**Кредитно-модульная структура дисциплины
«Основы фонологии и устройство голосового аппарата»**

№	Название модуля	Кол-во аудиторных часов		Кредит			
		Лекции и	Семинар	Посещение	Конт-ль знаний	Бонус	Итого
	Осенний семестр	50	22	36	55	9	100
1	Понятие гигиены голоса. Цели, задачи, общая характеристика курса	2	2	2	5	0	7
2	Строение центрального речевого аппарата	6	2	4	5	1	10
3	Строение периферического голосового аппарата. Верхние дыхательные пути. Гортань	6	2	4	5	1	10
4	Нижние дыхательные пути. Трахея и бронхи как часть дыхательной системы	6	2	4	5	1	10
5	Детский голос. Особенности мутационных преобразований голоса.	4	2	3	5	1	9
6	Влияние гормонов на голосовой аппарат	2	2	2	5	1	8
	Весенний семестр						
7	Заболевания органов голосообразования. Методы доврачебной помощи	6	2	4	5	1	10
8	Профессиональные заболевания. Нарушения голоса	4	2	3	5	1	9

9	Основы логопедии	6	2	4	5	1	10
10	Режим работы вокалиста	4	2	3	5	1	9
11	Профилактика вредных привычек. Пропаганда здорового образа жизни.	4	2	3	5	0	8

Из этой таблицы видно, что при условии наличия большинства посещений, хорошей успеваемости контрольных работ, студент может набрать необходимые баллы в течение учебного года, без необходимости дополнительной сдачи экзамена. Итоговая оценка выставляется по сумме баллов:

- 80 – 100 баллов – «отлично»;
- 70 – 79 баллов – «хорошо»;
- 60 – 69 баллов – «удовлетворительно».

Если студент не набирает минимальные 60 баллов, либо неудовлетворен количеством набранных баллов, он выходит на итоговый экзамен, который оценивается по традиционной пятибалльной системе.

Для максимальной объективности оценки и приведение системы оценивания к единому способу в течение всего учебного периода, удобно использовать метод тестирования. Разработанные тесты содержат основные вопросы темы и позволяют систематизировать знания по теме, скоординировать знания, полученные из лекции и приобретенные в самостоятельной работе с учебным материалом. Вопрос теста должен быть максимально конкретным, предполагаемых ответов минимум три, один из них абсолютно верным, два других могут быть неправильными либо неполными. Желательно избегать ответов «да», «нет», «возможно», так как они предполагают случайное совпадение с правильным ответом. После проведенного тестирования рекомендуется проводить устный разбор ответов для лучшего понимания и закрепления темы. Тест оценивается по пятибалльной системе.

Таким образом, баллы за тему могут быть получены из посещения занятий (например, 3 за присутствие на 3х лекциях), тест (например, 4 из пяти возможных) и бонус-балл. Бонус-балл – это личное поощрение студента педагогом, он может быть получен за активное участие в лекции или обсуждении теста, за подготовленные презентации, схемы или найденные в Интернете видеоматериалы, необходимые педагогу. Его удельный вес в общем количестве баллов невелик (9 из 100), что исключает субъективность в оценке, но в то же время мотивирует студента на позитивное общение в классе, активное участие в процессе обучения и проявление собственной инициативы.

К положительным аспектам данной системы оценок следует отнести высокую мотивацию студента к посещению занятий, системное усвоение учебного материала, возможность избежать экзамена и тем самым присоединить сессионное время к каникулярному.

При внедрении КМТ преподавателей обычно настораживает повышенная нагрузка в области подготовки инструментов контроля и постоянном учете баллов. Из опыта становится понятно, что на самом деле, большой объем подготовки нужен только единожды при составлении тестов. При обновлении тестов проводится сугубо механическая работа по перестановке номеров вопросов, в сути своей они не меняются. Учет баллов легко вести с помощью таблицы формата Microsoft Office Excel с заранее вставленными формулами подсчета. В ней педагог на каждом занятии отмечает студента баллом присутствия, после проставляет оценку теста и в конце темы проставляет поощрительный балл, формула автоматически суммирует баллы, снимая с педагога проблемы их подсчета.

В настоящее время уже множество ВУЗов опробовало кредитно-модульную систему оценки и убедилось в ее эффективности. Что же останавливает творческие ВУЗы и СУЗы от ее повсеместного внедрения?

Ответ здесь, на мой взгляд, в слове «творческие». В индивидуальные исполнительские предметы, к сожалению, эту систему внедрить невозможно. Причины здесь в следующем:

- невозможно разбить индивидуальное обучение на равнозначные по интенсивности и времени периоды. На индивидуальном уроке одновременно идет работа по множеству исполнительских параметров, какому аспекту на каком занятии педагог уделит большее внимание, решается «здесь и сейчас» и зависит от различных факторов (репертуар, природные данные ученика, его физическое состояние и т.д.);
- фактор посещаемости безусловно играет большую, но не главную роль в процессе индивидуального обучения. Студент может, пропустив занятие по уважительной причине (концерт, конкурс по профилю) и интенсивно позанимавшись дома, получить лучший качественный результат, чем студент, исправно посещающий занятия, но не ведущий концертно-исполнительской деятельности и мало занимающийся самостоятельно;
- фактор изначальной природной одаренности студента также играет существенную роль и плохо поддается систематизированию. КМТ так же, как и система индивидуального обучения, предполагает мотивацию к систематическому труду. Но на практике зачастую усердный студент может проиграть менее усердному, но более одаренному;
- наконец, система оценки не позволяет избежать итогового публичного выступления (экзамена, академического концерта и т.д.), ведь именно успешное публичное выступление служит целью обучения исполнителя и может говорить о качестве его подготовки.

Учитывая вышесказанное, оптимальной системой оценивания в творческом вузе или ссузе может быть комплексная система, в которой все

теоретические групповые предметы оцениваются по КМТ, а индивидуальные исполнительские - традиционным способом публичного выступления. В такой системе на сессионный период у успевающего студента будут вынесены только академические концерты по исполнительским дисциплинам, проводимые в первую неделю сессии, остальное время успевающий студент присоединяет к каникулам, неуспевающий же остается на традиционные экзамены по теоретическим и групповым дисциплинам. Полученное таким образом дополнительное свободное время успевающий студент может использовать для подготовки и участия в конкурсах, изучения произведений повышенной сложности, восстановление здоровья и других личных потребностей. Проведенный опрос среди студентов кафедры музыкального искусства эстрады Тюменского государственного института культуры показал 100% одобрение данной комплексной системы. Не стоит сбрасывать со счетов и тот фактор, что во время обычной экзаменационной сессии студент бывает крайне перегружен подготовкой к теоретическим дисциплинам и не всегда демонстрирует на экзаменах по профилю свои лучшие исполнительские качества.

Таким образом, КМТ в творческих вузах и ссузах может быть успешно внедрена в области теоретических предметов и совмещена с традиционными экзаменами по исполнительским дисциплинам. И главное, КТО может послужить дополнительным мотивирующим к обучению фактором студентов творческо-исполнительских направлений.

*Готсдинер М.А.,
Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского,
г. Москва*

МУЗЫКА И НАПОЛНЯЮЩЕЕ ЕЁ ВРЕМЯ

Два тезиса, которые мне хотелось бы предпослать настоящей статье.

I. Этот материал посвящен особенностям исполнительского взгляда на формообразование и структурность в музыке и некоторым его отличиям от чисто теоретического анализа произведений. Музыковеды-аналитики рассматривают форму сочинений с целью узнать: как это сконструировано для того, чтобы уяснить самим и показать другим сам процесс составления, компоновки, написания, «композиционирования» музыки; отметить в нем, быть может, нечто новое, особенное, ранее не применявшееся нигде, или же констатировать некую приверженность автора определенным устоявшимся традициям. И это необычайно важно как само по себе, так и для изучения и применения следующими поколениями композиторов-творцов. Это как бы всеохватывающий взгляд сразу на все произведение в целом, «сверху». Мы, исполнители, анализируем музыкальный материал с целью наиболее полного, точного и грамотного его воплощения в живую звучащую музыку, и сам процесс ее внешнего восприятия слушателями также чрезвычайно важен для нас. Это взгляд «вдоль», протяженный во времени, как бы в продолжение развертывания материала.

II. Здесь не будет затрагиваться проблема субъективного течения времени у самого исполнителя в момент игры на репетициях (в более-менее спокойном состоянии) или в достаточно стрессовой ситуации на

сцене в начале концерта, когда собственное время движется и проживается музыкантом совершенно по-другому, иначе. Речь пойдет об объективном восприятии времени, наполняющего музыку, когда на стадии первоначального выучивания и сопутствующего ему анализа мы выстраиваем исполнительскую концепцию всего произведения в целом и у нас выкристаллизовывается замысел всех его отдельных фрагментов, эпизодов и других структурных образований.

Все окружающие нас в жизни пространственные измерения - длина, ширина, высота, являющие собой первооснову пространственных видов искусств – живописи, скульптуры, архитектуры – в музыке сведены к одному – времени, и только этой величиной мы можем оперировать в нашем творчестве. Поэтому правильная метро-ритмическая организация музыки – одного из целого класса временных видов искусства – задача особо важная и трудная.

Конструируя любой музыкальный материал, начиная от маленькой попевки-«трехнотки» и заканчивая нескончаемо-длинными фразами романтиков, мы неизбежно осмысливаем это построение, а, значит, и выделяем в своем сознании его главный центр, промежуточные вершины, подходы к ним и уходы от них, проходящие (как бы скользящие) ноты, иными словами, подчеркиваем то, что несет на себе максимальную смысловую нагрузку, или, напротив, проходим мимо того, что малозначимо, и существует лишь затем, чтобы "разбавить" или конкретизировать основную идею, или же просто для того, чтобы главная мысль была достаточно выпукла, рельефна и оттенена от остального материала, и ей была бы придана адекватная содержанию форма (чаще всего – квадрат - четырехтакт). Подобного рода осмысление – фразировка предполагает определенное наклонение - сжатие перед центром фразы и откат – разряжение после него. Эти движения живой фразы не есть

реальные ускорения и замедления, это всего лишь объединительные, «подкожные» движения, спаивающие фразу в единое целое.

Рассмотрим теперь другой тип отклонений от метрономного движения, известный нам под итальянским термином *rubato*. Когда задаешь вопрос ученику – что означает сие слово, обычно получаешь в ответ перевод – свободно. На самом деле итальянский глагол «*rubare*» означает «воровать». Таким образом «*rubato*» – это украдено. Мы как бы ворует время сами у себя, а потом где-то в другом месте его отдаем (и не обязательно отдавать все полностью). Чаще всего, при *rubat'*ной игре, мы вначале идем вперед, а в конце этого отрезка – назад (примерно так же, как это было бы при обычной фразировке, только намного выпуклее и ощутимее).

В самом начале статьи уже упоминалось о некоторых осознанных нарушениях абсолютного метро-ритма в фразе, небольших отклонениях вперед-назад к центру и от центра фразы. Здесь же я хочу подчеркнуть такую вещь, как музыкальное интонирование, когда определенную ноту мы как бы особо опеваем, специально выделяем, осмысливаем в фразе. Чаще всего такие ноты являются логическим центром построения. Но в одной фразе бывает несколько вершин; и, тем не менее, всегда имеется самая главная, на пике которой мы и задержимся дольше всего, а на промежуточных вершинах - несколько меньше.

Вообще, соответствие структуры построения – будь то период, предложение или какая-нибудь иная конструкция, изначально заложенная композитором в музыкальный материал, исполнительскому их прочтению непререкаемо и не может подвергаться никакому сомнению. Как нельзя натянуть на полного человека узкую одежду, так невозможно впихнуть написанное композитором сочинение в не свойственную, не соответствующую ему исполнительскую пространственно-временную конструкцию – швы затрещат и там, и здесь. Действительно, если фраза

трехтактна, и по ее структуре опора падает на первый такт, а второй автоматически становится безударным, то мы не имеем права «садиться» на начало третьего такта, ибо тогда потребуются наличие четвертого (слабого) такта в построении, которого на самом деле не существует в природе (см. пример №2 - Бах, Presto). А третий такт должен исполняться подчиненно ко всем остальным (только иногда к концу он может идти на *cresc.*, как бы объединяя одно построение с другим, или на *dim.* -завершая предыдущую структуру). См. пример №1.

Д. Д. Шостакович. Квартет №1, I часть.

№ 1

Здесь мы напрямую подходим к понятию квадрата (четырёхтакта) и его нарушениям: трехтакту, пяти - и шеститактам.

Presto

Правомерно предположить, что четырёхтакт является минимальной завершённой структурой, симметричной и совершенной формообразующей ячейкой, неким кирпичиком музыкального материала. И всякое отклонение от него несет в себе определенную функциональную напряженность, неустойчивость, аномалию. Тем не менее, наличие таких конструкций делает музыку более разнообразной, прихотливой и непредсказуемой. Все эти структурные особенности произведений по-

разному воздействуют на слушателя – успокаивая или, наоборот, возбуждая, «будоража» его.

В случае трехтакта мы имеем дело с усечением материала, когда движение музыки как бы направляется, "скатывается" вперед.

И. С. Бах. Соната №1, Presto



Строго говоря, это три однотокта, объединенных воедино, как три вишенки, одним общим черенком.

Пятитакт, как правило, разбивается, дробится на группки 2+3 такта. Он также направлен вперед, но не так сильно, как простой трехтакт.

И. С. Бах. Соната №1, Presto



А это как бы пять вишенок на одной плодоножке (если такое вообще встречается в природе).

Шеститакт несет на себе, чаще всего, функцию расширения, дополнения и воспринимается нами на слух как 4+2-такта, где эти последние, "лишние" два такта добавляют или повторяют что-то к уже сказанному, сыгранному в предшествующем четырехтакте, для большей значимости и убедительности.

А. Вивальди. Концерт «Весна» из цикла концертов «Времена года», II часть.



В истории музыки, пожалуй, лишь один В. А. Моцарт столь виртуозно владел техникой письма этих малых построений – конструкций, что они практически не были заметны на слух. Приближались к нему в этом удивительном ощущении времени только Ф. Шопен и Ф. Мендельсон. Потому мы вправе говорить о рафинированной ясности Моцарта, ибо у него совершенно незаметны соединяющие музыкальный материал швы.

В. А. Моцарт. Квартет В-dur KV 159, I часть, реприза.

№ 5

Andante.

У других композиторов применение этих структур менее совершенно и порой похоже на определенную неловкость, смахивает на "неуклюжесть", отдает тяжеловесностью (И.Гайдн). И задача хорошего исполнителя состоит в том, чтобы скрыть от слушателя подобные излишние швы, придать таким построениям более легкое, естественное движение.

В русской музыке часто встречаются такие неквадратные конструкции, где фраза-предложение состоит из пяти или семи тактов, которые посередине никак не дробятся. В этих случаях надо очень бережно и гибко выстроить ее фразировку–конструкцию, чтобы она не выглядела топорно и неуклюже, и не была бы подобна пятому колесу в телеге.

С. С. Прокофьев. Скрипичный концерт №2, III часть, I-я П.П. в ЭКСПОЗИЦИИ.

№ 6

Allegro, ben marcato

Также в музыке можно найти и сложные тактовые размеры, такие как 5/4, 7/4 и даже 11/4. В них нужно четко показывать опорные ноты. Например: размер 5/4 дробится как 3+2 или 2+3; 7/4 – как 3+2+2 или 2+3+2, или 2+2+3. И вот на эти ноты и можно слегка «облокотиться».

С. В. Рахманинов. Поэма «Остров мертвых».

№ 7

С. С. Прокофьев. Скрипичный концерт №2, III часть, II-я П.П. в репризе.

№ 8

Вторгнемся теперь в пределы и владения такой сухой и строгой науки, как анализ музыкальных произведений. Поскольку музыкальная форма разворачивается во времени, как процесс (по абсолютно точной формулировке академика Б.В. Асафьева), уместно будет рассмотреть некие отличия чисто умозрительно-логических построений музыкального анализа от его исполнительских воплощений. И первое, что приходит на ум – это вторая часть Первой скрипичной сонаты И. Брамса ор.78. Формально ее структура такова – это сонатная форма без разработки с небольшой кодой. И действительно, при основной тональности Es-dur, ПП в экспозиции звучит в es-moll, затем в H-dur и h-moll, а в репризе она проходит уже в Es-dur на тоническом органном басу. Но на слух (и исполнительски тоже) эта часть воспринимается как сложная трехчастная форма с большой развернутой кодой, состоящей из двух разделов. Это

связано с тем, что ПП в экспозиции исполняется в несколько более подвижном темпе, чем весь остальной материал (*piu andante* против *adagio*). В репризе же она идет в основном движении (*adagio come prima*), и тема записана вдвое более медленными длительностями. Такой же казус происходит и во второй части Первого струнного квартета Брамса op.51№1. Это различие (соната без разработки с небольшой кодой или сложная трехчастная форма с развернутой кодой) неустранимо, и говорит лишь о принципиально разных подходах при анализе этих сочинений теоретиком или исполнителем.

В музыке существуют так называемые закрытые (завершенные) и открытые музыкальные формы. К первым относятся сонатная и трехчастная формы. К открытым – вариации и рондо, когда то или иное произведение можно было бы продолжить и дальше путем «нанизывания» еще бóльшего количества последующих вариаций к уже существующим, написанным, или путем добавления еще других эпизодов и следующих за ними рефренов в форме рондо. Прекрасно ощущая это, композиторы ограничились в вариационной форме заключительным проведением первоначальной темы или написанием завершающей коды; а в форме рондо – изобрели двойную трехчастную или трех-пятичастную, или форму рондо-сонаты. Но в классических вариациях или рондо процесс завершения этих произведений иногда целиком ложится на плечи исполнителя. Именно он должен соответствующими средствами и приемами дать понять слушателю, что звучащие в данный момент вариация или рефрен есть последние в данном произведении.

Почти, то же самое мы можем наблюдать и в фугах. Их также можно отнести к открытым формам, ибо никто не мешает композитору добавить еще одно проведение темы во всех голосах или продлить это сочинение еще одним *stretto*, быть может, еще одной разработкой, или дополнительной интермедией. Правда, у Баха мы находим некоторые

композиторские конструктивные способы завершения фуг при помощи репризы (повтора начального раздела или его отрывка) или просто возвращением в основную тональность. Тем не менее, исполнители обязаны своими средствами обеспечить ощущение завершенности, окончания этих произведений, как обручем спаять последние его разделы.

Рассмотрим теперь два примера того, как время в музыке постепенно сжимается, как бы «уплотняется». Один из последних струнных квартетов В.А. Моцарта К.546, называется *Adagio e fuga*. Созданный примерно за 4 года до смерти, он явно относится к масонской музыке. Тема фуги, состоящая из двух контрастных элементов, включает в себя три такта. И в экспозиции вступление каждого из четырех голосов отстоит друг от друга на эти означенные три такта. Но в последствии, в развитии произведения вступления голосов сближаются, достигая в последнем *stretto* полутакта во всех четырех голосах. Создается ощущение хаоса, тревоги, «схлопывания» музыки, своеобразного коллапса. И меня не покидает ощущение того, что автор как будто испугался, ужаснулся... и оставил это сочинение не вполне завершенным. Действительно, в его окончании появятся несвойственные этой фуге октавные удвоения и определенные полифонические упрощения. Хотя это и написано самим Моцартом, тем не менее определенная недосказанность здесь присутствует.

И еще один пример «сжатия» музыкального материала – **Соната П. Хиндемита для скрипки и фортепиано in es op. 11 № 1, II часть.**

№ 9

Im Zeitmaß eines langsamen, feierlichen Tanzes



Во второй части этой сонаты тема состоит из четырех тактов (основной метрический размер – 3/4). Но последний такт сокращен (как бы «усечен») до двух четвертей. В нем происходит «схлопывание», «сворачивание» материала, ощущается определенное стремление вперед,

наклонение к следующей фразе. Значит, и исполнительски нужно почувствовать это легкое движение, объединив две фразы вместе небольшим *cresc.*

Проследим теперь, как метро-ритмическая структура влияет на гармонию; в частности, разберем отличие модуляции от отклонения в другую тональность. Оно, это отличие, состоит в том, что при модуляции ключевой модулирующий аккорд неизбежно должен прийти на сильное время такта, а затем уже необходимо закрепление и утверждение при помощи каданса в этой новой, достигнутой тональности; тогда как при отклонении модулирующий аккорд падает на слабую долю. Чаще всего модуляцию мы показываем определенными игровыми приемами, отклонение же проходит более незаметно, «невзначай».

Все, что мы рассматривали прежде, относилось, в основном, к гомофонной музыке. Однако, кроме таких произведений в нашем многогранном искусстве встречаются и полифонические сочинения или эпизоды. Разберем теперь их пространственно-временное «устройство», и то, как в них исполнительски должен конструироваться музыкальный материал.

При вступлении первого голоса в полифонии мы обязаны грамотно его сфразировать. При тематическом двухголосии и большем количестве голосов нам уже не дано право свободно распоряжаться метро-ритмом, ибо выделяя, показывая, грамотно опекая главную ноту в одном голосе, мы неизбежно задержим движение во всех остальных голосах, и эта опора придется в них абсолютно неграмотно, нелогично на какую-то совершенно не значимую ноту, что, безусловно, приведет к нарушению конструкции фразы в другом голосе (или голосах). Дабы этого не происходило, мы обязаны в полифонической структуре идти неукоснительно точно в нашем метро-ритмическом движении. Более того, фразировка вступающих голосов должна иметь опору на первую ноту своего материала, не

затрагивая при этом времени ее звучания, то есть, не удлиняя ее. Тем самым мы даем понять, что состоявшееся включение не является продолжением уже звучащего голоса, что это действительно вступил новый голос, который как бы «растолкал локтями» для себя место в нашем слушательском внимании, и таким способом уверенно и явственно заявил о себе.

Пожалуй, единственным исключением из этих правил могут являться те полифонические произведения, в которых наличие полифонии в голосах совершенно не прослушивается, не ощущается. Примером могут служить некоторые сочинения С.И.Танеева. Как известно, в его партитурной вертикали постоянно присутствуют темы - в увеличении, в обращении, ракоходом и т.д. Но, к сожалению, они не всегда могут быть осознаны слушателем в качестве тем, а воспринимаются нами на слух просто как гармонические, сопровождающие ноты (иными словами, прочитываются, как вертикаль, а не как горизонталь). И лишь при доскональном, пристальном музыкальном анализе мы вдруг обнаруживаем, что вся его структура насквозь полифонична. Здесь выделение в главном голосе вершинных нот пройдет совершенно безболезненно и не будет восприниматься нами как нечто ошибочное и логически необоснованное для других голосов.

Коль прежде зашла речь о Бахе и о старинной музыке вообще, необходимы небольшие добавления. В барочной музыке фраза часто начиналась с затакта или сразу после тактовой черты со второй доли после паузы (четверти, восьмой и так далее), и довольно редко – в такт. Все это, безусловно, нужно учитывать при исполнении и не показывать (не «садиться»), не акцентировать первую сильную долю в том случае, когда она является окончанием предыдущей фразы, а не началом новой.

Часто идущие подряд восемь шестнадцатых дробятся несимметрично в «моторных» частях музыки Баха – как 3+5 или 5+3, и

весьма редко, как 4+4. Соответствующим образом и нам, исполнителям, необходимо в своих опорах сообразовываться с этим дроблением - не подчеркивать пятую шестнадцатую, при структуре 3+5 делать легкое *dim.* на первых трех шестнадцатых с последующим небольшим нарастанием звучности (наклонением вперед на оставшихся пяти нотах) к следующей сильной доли. Аналогичным образом необходимо структурировать 5+3 шестнадцатых.

Еще одно интересное замечание. Есть инструменты, при игре на которых трудно, почти невозможно выделить динамикой известные структурные грани сочинения, например, вступление главного, суммирующего голоса. Это орган и клавесин. И единственное средство для показа таких структурных границ и разделов – агогика. Я лично слышал выступление нашего замечательного клавесиниста Алексея Любимова, который как бы "сжимал" окончание старого завершающегося материала, ускоряя его, а накопленное таким образом, сэкономленное, "награбленное" время отдавал цезурой перед вступлением столь значимого нового голоса.

Обратимся теперь к рассмотрению такого понятия, как синкопа. Создается впечатление, что все синкопы это с нетерпением, раньше своего законного времени взятые ноты. Отсюда они и произошли. Такова же их функция и в джазе. Они как бы перебивают основную метро-ритмическую структуру и «выпячиваются», забегают вперед, не дожидаясь своего часа. Синкопы играют всегда с акцентом, берутся с ударением. Единственное исключение из этого непреложного правила – дважды по две синкопы в побочной партии III части Скрипичного концерта Яна Сибелиуса (и в экспозиции, и в репризе).

Ян Сибелиус. Скрипичный концерт, III часть, П.П. в экспозиции.

№ 10

Allegro, ma non troppo



В музыке часто встречаются изменения темпа. Это *accelerando* и *ritenuto*, *piu mosso* и *meno mosso*. Как правило, редко одно произведение задумано в одном и том же движении от начала до конца, разве что «Болеро» Мориса Равеля. Есть пример и обратного рода, когда пьеса начинается медленно, затем все время постепенно разгоняется до достаточно быстрого темпа в этом достигнутом быстром движении она продолжает звучать некоторое время, а затем идет постепенное замедление до первоначального темпа, и в нем произведение и заканчивается. Это *Racifique* 231 Артюра Оннегера. Здесь приводится "портрет" паровоза марки P231 (отсюда и название) и музыкальным языком описывается его движение. Еще один яркий пример выпяченного ускорения в музыке - вступительный раздел оркестровой увертюры П. И. Чайковского «Франческа да Римини» (по Данте). Она начинается достаточно медленно и постепенно разгоняется к знаменитым «адским вихрям» основного раздела, проходя по дороге следующие темповые обозначения - ступени: *Andante lugubre*; *Piu mosso Moderato*; *accelerando*. Далее композитор вспоминает самый первый темп начала части - *Tempo I*, и через 7 тактов звучит основной раздел в темпе *Allegro vivo*.

Еще на ум приходят «Грустный вальс» Яна Сибелиуса, «В пещере Горного короля» Эдварда Грига, «Ученик чародея» Поля Дюка, изначально задуманные своими авторами, как пьесы, исполняемые с ускорением. Обратите внимание, что все они - романтические, программные произведения.

Единственное, что здесь нужно твердо знать, помнить и неукоснительно соблюдать: *accelerando* и *ritenuto* – это постепенные изменения темпа, а *piu mosso* и *meno mosso* означают внезапно и сразу взятое другое движение (быстрее или медленнее предыдущего). Необходимо, чтобы *accel.* и *rit.* совершались как бы по одной формуле ускорения или замедления, иными словами, начатое изменение движения не должно ломаться (меняться) внутри себя, иначе нарушится его гармоничность (коней, как известно, на переправе не меняют). И еще одно добавление к этому правилу. Изменения движения могут происходить не только на "звучащей" музыке, но и на «молчащей» (на паузах). То есть формула изменяющегося движения затрагивает и внутренние, составляющие этот материал паузы.

В музыке встречаются эпизоды, где общее движение материала постепенно ускоряется или замедляется при сохранении прежней скорости отсчета домой. Это происходит в случае запрограммированной автором смены ритмических фигур - скажем, после секстолей идут квинтоли, квартоли, триоли, дуоли и даже четверти. За примером далеко ходить не надо - Скрипичный концерт Брамса, I часть, такты 102-135 (правда, перед окончанием этого эпизода, композитор на 4 такта возвращается после триолей к квартолям, а после этого использует дуоли восьмыми). Единственное, что здесь нужно неизменно соблюдать: подобные выписанные композитором ускорения или замедления нельзя усугублять дополнительными изменениями общего движения метра и темпа в целом, дабы не получилось «масло масляное».

С развитием и усложнением композиторского стиля письма появилась необходимость записи ускорения или замедления внутри небольшой группы нот. Во II части Скрипичного концерта Албана Берга (сочинен в 1935 году) автор скрупулезно выписывает переход от триолей

восьмыми до тридцать вторых в пределах одного такта, и так - несколько раз подряд (такты 111-114).

А. Берг. Скрипичный концерт, II часть

№ 11

Allegro

P (mf) e poco a poco cresc.

Пройдет совсем немного времени, и к середине XX века в творчестве польской композиторской школы (Лютославский и Пендерецкий) появится принципиально новая система записи этой ритмической конфигурации (см. рис. №1) или (см. рис. №2), где будет точно зафиксирована, буквально пригвождена к нотной бумаге сама идея изменения движения, но только в более гладком, а не в угловатом виде.

Рис. № 1

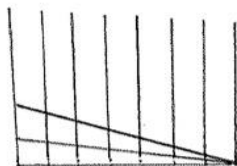
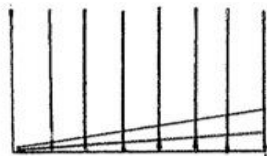


Рис. № 2



Так родившиеся новые приемы в музыке потребовали появления адекватной себе системы их нотации.

Еще одно интересное наблюдение. Как-то давно, слушая Камерный оркестр из Вильнюса под управлением Саулюса Сандецкиса, я обратил внимание на их замедления в концах произведений. Они были удивительно легкие, изящные, не было грузности, ложной многозначительности. Это достигалось тем, что оркестр начинал свое замедление после последней дробной доли такта (или на двух последних долях). В четырехчетвертном такте это означает, что замедляется чуть сама четвертая доля, а затем позже ставится следующая за ней сильная доля. В игре российских оркестров точка начала замедления расположена раньше (примерно, с первой или со второй доли), и окончание произведения становится весьма тяжеловесным и неповоротливым.

Упомянув оркестр и дирижеров, нельзя обойти вниманием такой любопытный факт – как профессиональные дирижеры учат новое произведение наизусть. Они запоминают его не по «мотивчику», как мы, грешные исполнители. Дирижеры проводят и записывают доскональный музыковедческий анализ сочинения на уровне периода, который делится в свою очередь на отдельные предложения (повторного типа, модулирующие, усеченные или расширенные и т.д.) с обязательным указанием играющих его инструментов. Таким образом достигается предельная точность и выверенность структурно-временной трактовки произведения сначала в голове у дирижера, а затем это воплощается в живое звучание.

К этому же тезису тесно примыкает еще один. В Peters'овском издании Сонат И. Брамса я обратил внимание на римские цифры, проставленные над строчками фортепианной партии. Это оказалось структурным делением музыкального материала на периоды, только сделанным не нами, исполнителями, а редактором. Такая аналитическая

расчлененность явилась серьезным подспорьем в выработке определенных моментов собственного трактовочного замысла.

В любом искусстве, и в музыке в частности, существует такое понятие, как точка золотого сечения. Еще в древности люди обратили внимание, что психологическое восприятие этого центра - вещь совершенно особая и уникальная. Она знаменует собой главную кульминацию, квинтэссенцию всего произведения в целом. Ученый - математик средневековья Фибоначчи (Леонардо Пизанский) нашел ее математическое выражение. Оно состоит в открытом им и носящем его имя знаменитом ряде Фибоначчи, который читается следующим образом: 1; 1; 2; 3; 5; 8; 13; 21 и т.д., где каждое последующее число есть сумма двух предыдущих. И точка золотого сечения исчисляется так: берется одно из чисел упомянутого ряда и отсчитывается в секундах (измеряется в сантиметрах для пространственных видов искусства) от начала произведения (от края картины, от земли) до точки золотого сечения, тогда как предыдущее число ряда составит его продолжительность до конца вещи (расстояние до края картины, полной высоты статуи). Чем дальше мы возьмем числа из этого ряда, тем точнее будет найдена (выражена, вычислена) эта точка. Разумеется, бессмысленно сидеть с секундомером и высчитывать, сколько прошло времени с начала произведения до его главной кульминации (т.е. до точки золотого сечения) или измерять в миллиметрах расстояние от одного края картины до этой точки и дальше до другого ее края. Тем не менее, восприятие этого центра, происходящее на слух, «на глазок», невозможно переоценить. И, возвращаясь к музыке как к временному виду искусства, необходимо отметить, что опытный слушатель всегда может оценить, насколько точно уловлена сия точка, насколько правильно поставлен главный акцент звучащей пьесы (даже при первом ее прослушивании). И если после главной, доминирующей кульминации этой вещи до ее окончания проходит слишком много

времени – сила ее воздействия несколько теряется, блекнет, смазывается, ослабевает(нам как бы становится скучно). Если же до конца произведения проходит слишком мало времени, у нас возникает определенное чувство незавершенности, недосказанности, что требует либо наличия других частей в этом произведении (если оно многомерно), где все точки будут расставлены точно по своим местам; либо автор намеренно хочет оставить нас в состоянии недоговоренности, чтобы мы, слушатели, продолжили работу над этой вещью (проживание и переживание этого произведения) уже после его окончания – так называемая «домашняя работа» - и уже самостоятельно что-то додумали, допоняли, дозавершили в ней.

К слову сказать, выдающиеся исполнители сами, думаю, неосознанно, спонтанно пришли к подобного рода выводу, и в зависимости от требований окружающей их общественной атмосферы времени либо завершают свой исполнительски – концептуальный замысел вещи к окончанию ее звучания (как это было в конце 50-ых, начале 60-ых годов), либо оставляют нас наедине со своими мыслями и чувствами после завершения произведения (70-ые – 80-ые годы прошлого века). Думаю, второй путь, интуитивно уловленный корифеями исполнительского искусства, гораздо эффективнее воздействует на грамотного и опытного слушателя, заставляя его переживать все дольше и, быть может, мучительнее. Но именно это приводит его к состоянию очищения, катарсиса, вынуждая не только «потреблять» исполнительское искусство, но и подспудно соучаствовать в нем.

Когда исчерпаны все динамические резервы, но имеется потребность сыграть еще мощнее, громче и масштабнее, можно задействовать очень сильное средство выразительности, которое нарушает саму метро-ритмическую основу временного движения материала, это агогика.

Представим себе метро-ритм как мерную пульсацию – чередование сильных и слабых долей, как некую решетку, достаточно жесткую,

прочную и упругую. Какую невероятную силу надо к ней приложить, чтобы поколебать ее, казалось бы, незыблемые устои! И вот, разрушая эту твердую, почти «монолитную» конструкцию, мы обретаем возможность воздействовать на слушателя еще большей силой, чем простая громкость. Эта сила заключена в нарушении метро-ритмических устоев произведения, в раздвигании прутьев этой самой решетки (будто коня на скаку останавливаем под уздцы и на дыбы его поднимаем). У слушателя в такой момент возникает ощущение чего-то «огро, колосо, хиганто», применяя лексику Лиона Фейхтвангера, использованную им для описания фрески Франсиско де Гойя "Сатурн, пожирающий своих детей" в романе "Гойя или тяжкий путь познания" (перевод с немецкого Натальи Касаткиной и Ирины Татариновой). Впечатление поистине грандиозное, и в этом - сила воздействия агогики.

Напрямую к этому примыкает еще один, последний тезис, которым я и хотел бы завершить сей набросок, эссе, арабеск о музыке и наполняющем ее времени. Насколько мне известно, никто еще не пытался проследить некие связи, параллели и аллюзии между такими, вроде бы, далекими и различными понятиями, как теория относительности Альберта Эйнштейна и музыка. Тем не менее, они, эти связи, есть.

Одна из главных идей теории относительности заключается в том, что материя, как субстанция, и формы ее существования – пространство и время - неразрывно связаны между собой, а три пространственных измерения, известные в нашем мире – длина, ширина и высота объединены с понятием времени в единый четырехмерный пространственно–временной континуум.

В доэйнштейновские времена предполагалось, что окружающая нас Вселенная подобна гигантскому аквариуму, в котором, как в своеобразном бульоне, плавают вперемешку звезды, планеты, кометы и метеориты, а где-то в углу сбоку висят огромные часы, отсчитывающие единое время

для всех этих объектов сразу. И течение этого времени абсолютно одинаково для всех. С появлением в 1916 году общей теории относительности картина Мира коренным образом изменилась. Человечество вдруг узнало, что рядом с очень массивными объектами, обладающими огромной силой тяготения, кардинально меняются все пространственные и временные параметры материи. В частности, время там движется ощутимо медленнее, чем вне поля сильного тяготения (изменение одной из пространственных координат – высоты предмета – в данном случае не затрагивает наш интерес). К слову сказать, означенные изменения заметны лишь внешнему наблюдателю. Измеритель, находящийся там же, в этом же поле, илидвигающийся вместе с названным объектом с той же скоростью или ускорением, никаких отклонений от нормы не обнаружит, ибо его время будет течь с той же самой скоростью, что и у измеряемого им предмета.

Попробуем проследить, нет ли каких-нибудь связей между музыкальным материалом (в качестве материи) и составляющим его временем (как единственным параметром, измерением и формой его существования).

Применительно к музыке это будет выглядеть примерно так. Когда мы играем классику, мы как бы погружаемся в доэйнштейновский аквариум, окунаемся в сей пресловутый бульон и подчиняемся его единому ходу часов. В классике практически не меняются темпы внутри части, разве что на рубежах крупных разделов формы, и то несильно, выделение – опевание вершинных нот в фразе практически не затрагивает метро-ритм. В целом, ход времени в них почти приближается к метрономному.

Зато в романтике временное движение материала может существенно изменяться в зависимости от «веса» фразы или раздела, здесь допустимы, а подчас и необходимы, известные «утяжеления» общего

движения, серьезные удлинения главенствующих нот, что, безусловно, приводит на микроуровне к нарушению метро-ритмической решетки, а на макроуровне – иногда и к замедлению всего темпа в целом. Здесь как бы «вес» фразы или целого раздела «продавливают» метро-ритм и общий темп, что дает нам ощущение значимости, важности и весомости материала. Большинство побочных партий в романтической музыке традиционно исполняются заметно медленнее основного темпа части, хотя формально эти темповые изменения подчас никак и не обозначены, а некоторые вершины фраз существенно удлиняются, а мы при этом как бы «вываливаемся» из прокрустового ложа строгого метро-ритма.

В этом и состоит определенная связь идей теории относительности с практикой музыкального исполнительства, и параллели здесь явно уместны и очевидны.

Все приведенные в настоящей статье тезисы позволяют и помогают найти исполнителю свою трактовку сочинения, исходя не из прихоти или каприза, но точно соотносясь с объективной структурой произведения. Бесспорно, при таком подходе к вызреванию собственного художественного замысла есть место определенному роду ограничениям, но абсолютная свобода (и в творчестве тоже) приравнивается к анархии.

Подводя итог всему вышесказанному, надо заметить, что настоящий исполнитель должен быть истинным повелителем или властелином времени, иными словами, он обязан уметь грамотно распоряжаться метро-ритмическими отклонениями в своих исполнительских трактовках, а также точно следовать за конструктивно–пространственными особенностями исполняемого им музыкального материала. И главным мерилom в этом ему должны служить общая музыкальная культура и грамотность, хорошо развитая интуиция, а рамки и ограничения могут идти лишь со стороны безукоризненного музыкально-художественного вкуса.

*Зайцева Е. Ю.,
Детская музыкальная школа,
г. Муравленко*

СИСТЕМА ОРГАНИЗАЦИИ ДОМАШНИХ ЗАНЯТИЙ СКРИПАЧА

Одним из факторов успешного обучения в классе скрипки, бесспорно, является умение ученика организовать процесс домашней подготовки. Необходимо научить ребёнка не формально, а сознательно проводить системную работу в данном направлении. Отношение к каждому уроку, как к концертному выступлению, а к самостоятельной работе, как к продолжению урока даёт заметные положительные результаты.

Опираясь на собственный педагогический опыт, замечу, что в младших классах режим домашних занятий по специальности желательно составлять индивидуально с родителями учеников. Полезно вместе с родителями определить недельную и ежедневную загруженность ребёнка, а также количество времени, которое возможно отвести для домашних занятий. В средних и старших классах составление режима домашней работы по специальности также нуждается в постоянном контроле со стороны преподавателей и родителей. При правильной организации ежедневные занятия скрипача должны быть не только протяжёнными, но и умными. В процессе занятий ученику уместно напоминать об умелом использовании возможностей мыслительного процесса. Хорошие результаты получаем, используя приём инструментального сольфеджирования – особенно рационально применять его в ситуациях, когда инструмента нет рядом.

Бесспорно, стремление учеников быстрее продвигаться в учёбе, является стимулом для упорных и умных занятий. Не забываем о

тщательности, внимательности и целеустремлённости, которые хоть и не сразу, но по крупицам нарабатываются и так необходимы скрипачу в работе над каждым разделом изучаемого материала. Ежедневно около 20 минут требуется отводить на совершенствование исполнения гамм и арпеджио, которые являются неоценимой базой для отработки возможных шероховатостей и технических трудностей. Такое же количество времени занимают различные виды техники: штриховая, соединение позиций, пальцевая техника, вибрационные движения, двойные ноты, аккорды.

Как на уроке, так и дома основная часть работы строится на принципе выявления задач, на умении сформулировать вопросы и найти на них ответы. В ежедневные домашние занятия входит и повторение пройденного репертуара. При наличии дисциплины и воли, около 5 минут ежедневных вдумчивых занятий в течение двух месяцев позволяют восстановить программу прошлого учебного года, пополнить концертный репертуар, что даёт огромную пользу при минимальных затратах времени. Столько же времени необходимо для чтения с листа, навык которого способствует дальнейшему саморазвитию, проникновению в музыкальную ткань произведения, пониманию её гармонической, тональной, мелодической, ритмической, тембровой структуры, совершенствованию игрового аппарата.

Во всей системе домашних занятий главное правило – ежедневная работа над всем материалом. В работе над интонацией целесообразно выбрать динамику *pianissimo*, учить без *vibrato*. Для воспитания сценической выдержки и уверенности играть со звуком, «на большой зал». Очень важно для будущего музыканта внимательно вслушиваться в свою игру, уметь слышать себя со стороны. Процесс разбора нового репертуара подразделяется на первоначальное ознакомление - прочтение текста, аппликатурное и штриховое редактирование на уроке и более длительную стадию - преодоление технических трудностей, работу над

интерпретацией, подготовку к концертному выступлению. При условии вдумчивой продуктивной работы этому материалу уделяется около 10 минут ежедневно. Время занятий и концентрация усилий в работе над инструктивным и художественным материалом распределяется произвольно. Принято считать, что одна минута игры перед публикой требует около пяти часов домашней подготовки. Следовательно, работая дома около 1 часа, реально обеспечить приблизительно 10 секунд концертного исполнения. Если в занятиях происходит пропуск хотя бы в 1-2 дня, то достигнутые результаты неминуемо отодвигаются назад.

Последовательность в работе над заданием подчинена критерию скорости вхождения в рабочее состояние. Поэтому, в начале - гаммы и арпеджио, упражнения и штриховая работа, далее чтение с листа и работа над новыми произведениями. Приемлемо по желанию менять данную последовательность работы над материалом с учётом использования наилучшего по продуктивности отрезка времени. Для рационального использования времени по самоподготовке у ребёнка необходимо выработать строгую дисциплину, научить заранее планировать, избегать необоснованной потери драгоценного времени и не забывать о кратковременном отдыхе не более 5 минут.

Физиологические особенности у детей таковы, что сосредоточенность их внимания способна удерживаться до нескольких минут. В этом направлении возможны улучшения путём переключения на следующий раздел работы, а также мотивированной увлечённостью делом. В ребёнке необходимо воспитать определённую координацию нескольких начал: слуховое представление, предслышание, ожидаемое в реальности звучание, критическое восприятие результата. Так же в мышечных ощущениях - от предощущений игровых действий к движениям в реальности – сначала представлять и подготавливать, затем делать.

В практику многих педагогов входит помощь и контроль по составлению ежедневного планирования домашней работы ученика, с краткими записями порядка и особенностей работы. Детальная проработка домашнего задания направлена на сознательную выработку точных игровых движений на основе слуховых представлений, запоминания в мышечных ощущениях, доведения до автоматизма.

При освоении музыкального текста ребёнку необходимо усвоить, что все движения основываются на осмысленном «звучании в руках» каждого звука в музыкальной фразе. Терпение и настойчивость, трудолюбие и упорство – вот те волевые усилия, благодаря которым любые творческие замыслы способны воплотиться в реальное звучание. Воспитанием волевых усилий ребёнка обязаны заниматься родители, но, как правило, это возлагается на плечи педагогов и достигается на уроках при помощи заинтересованности в конечном результате занятий на инструменте. Одной из первоочередных задач педагога является умение донести до сознания ученика важность и необходимость естественной пластичности в движениях рук.

Для воспитания непринуждённых свободных движений применяется метод контроля, который заключается в анализе мышечных ощущений и осмыслении звукового результата. Часто случается, что ребёнок изнурительно занимается перед самым уроком, что нежелательно, поскольку усталость скажется на общем состоянии ребёнка, и результат занятий проявится не сразу, а только когда организм восстановится. Могу предположить, что несбыточной «розовой» мечтой многих педагогов являются идеальные ученики, которые, обучаясь в двух, а то и в трёх школах, всегда ходят по ниточке, подобно японским школьникам - трудоголикам. По этому поводу полезно прибегнуть к мудрым советам методиста, педагога с богатым опытом С. О. Мильтопяна. Умение тонко чувствовать детскую душу, относиться к своим ученикам с уважением и

доверием – залог больших успехов, которые делают воспитанники без понуканий и нотаций. Личные качества педагога – один из главных элементов положительного воздействия на учеников. Сколько ученик получит в классе энергии и интереса, столько будет вкладывать в работу дома. Если педагог считает, что после его урока ученик должен подолгу заниматься дома, то, к глубокому разочарованию, это не так. Педагог не смог взять внимание ученика, не смог увлечь его, ребёнок заниматься не будет или будет, но по принуждению и, как правило, с обратным эффектом. Мотивация к занятиям у детей возникает при групповом методе, когда присутствует фактор соревнования, конкуренции, стремление выиграть, победить. Дети не любят проигрывать в командных состязаниях, им обидно подвести команду. Такая энергетика, которая передалась ребёнку от учителя – залог домашних занятий. К сожалению, не все дети способны к взвешенным насыщенным занятиям, как далеко не все обладают счастливой нервной системой и спокойной организованностью. Таких детей либо очень мало, либо они не встречаются, либо не блещут талантами. Чаще встречаются подвижные, эмоциональные, порывистые, энергичные, часто с плохой памятью. Для многих учеников не работает метод нотаций, наставлений, принуждений. Маленьким непоседам нужно прививать внутреннюю культуру, развивать мыслетворчество. Им трудно даётся осмысленное отношение к своей игре, к звукоизвлечению, к техническим приёмам, к фразировке. Нужно научить ученика думать, мыслить. Юных музыкантов не должно смущать то, что в искусстве надо прежде всего себя отдавать, не дожидаясь признания. Занятия в музыкальной школе призваны воспитывать в детях радость от общения с музыкой, радость от того, что ребёнок может языком звуков выразить своё отношение к жизни и к тем сочинениям, которые он исполняет. Для этого надо воспитывать в юных инструменталистах потребность в понимании музыкального языка. Музыка не должна быть

орудием для насилия над личностью. Если у ребёнка есть «искра божья», она диктует ему желание купаться в звуках. Если ребёнок ленится, надо найти к нему подход, а не упрекать в равнодушии к музыке. С. Мильтонян предлагает воспитывать учеников на положительных эмоциях, поощрять поиск, работу, инициативу, чтобы воспитанники искали пути совершенствования своей игры.

Список литературы

1. Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипке / Л. Ауэр. – М.: Музыка, 1965.
2. Берлянчик, М.М. Как учить игре на скрипке в музыкальной школе / М.М. Берлянчик. - М: Классика – XXI, 2006.
3. Григорьев, В.Ю. Методика обучения игре на скрипке / В.Ю. Григорьев. – М.: Классика – XXI, 2006.
4. Лесман, И. Очерки по методике обучения игре на скрипке: учебно-методическое пособие / И. Лесман. – М.: Музгиз, 1964.
5. Мильтонян, С.О. Педагогика гармоничного развития скрипача / С.О. Мильтонян. – Тверь: РТС-Импульс, 2003.
6. Мострас, К.Г. Очерки по методике обучения на скрипке / К.Г. Мострас. – М.: Музыка, 1960.
7. Родионов, К.К. Начальные уроки игры на скрипке / К.К. Родионов. – М.: Музыка, 1956.
8. Шульпяков, О.Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика / О.Ф. Шульпяков. // СПб: Композитор, 2006
9. Янкелевич, Ю.И. Педагогическое наследие / Ю.И. Янкелевич. – М.: Музыка, 2009.

*Ивукин В.П.,
Уральская государственная консерватория
им. М.П. Мусоргского,
г. Екатеринбург*

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВИЧА ЩЕЛОКОВА (1904 – 1975)

Вячеслав Иванович Щелоков – один из выдающихся отечественных музыкантов, чье имя признано во всем мире. Его глубоко самобытный талант проявлялся в разных сферах – в творчестве, исполнительстве, педагогике. В каждой из них он сумел оставить яркий след.

Произведения В. И. Щелокова, отличающиеся богатством и оригинальностью художественных образов, являются одними из самых репертуарных для трубачей и по сей день. Педагогические принципы мастера продолжают реализовывать его ученики, передающие эстафету профессионализма новому поколению музыкантов-трубачей.

В. И. Щелоков родился в слободе Елань Аткарского уезда Саратовской губернии (ныне Волгоградская область). В 1924 г. он поступил в Московскую консерваторию в класс трубы к профессору М. И. Табакову. Композиторское дарование позволило ему в 1928 г. перейти на историко-теоретический факультет, где он занимался у известного композитора А. В. Александрова.

После окончания Московской консерватории в 1931 г. В. И. Щелоков приезжает по направлению в Свердловск. Здесь он начинает свою творческую деятельность в музыкальном техникуме преподавателем класса трубы и теоретических дисциплин.

В 1936 г., вскоре после открытия Уральской консерватории, он был приглашен в этот вуз в качестве преподавателя этих же предметов. В

консерватории Вячеслав Иванович работал на протяжении многих лет – до 1975 г. С 1947 г. он профессор, в 1951 – 1953 гг. - директор консерватории, а с 1953 г. – заведующий кафедрой духовых инструментов. Помимо этого, в 1948 – 1952 гг. В. И. Щелоков возглавлял Уральское отделение Союза композиторов.

В своем творчестве Вячеслав Иванович обращался ко многим музыкальным жанрам. Работая заведующим музыкальной частью Свердловского ТЮЗа (1939-1943 гг.), он написал музыку к более чем 20 спектаклям: «Кот в сапогах», «Малахитовая шкатулка», «Пионер Павлик Морозов», «Финист Ясный Сокол», «Снежная королева», «Золотое перо», «Как закалялась сталь» и др. Сочинение музыки к спектаклям не могло не повлиять на развитие драматургического и образного мышления композитора. Отметим также, что В. И. Щелоков писал музыку к ряду спектаклей по произведениям знаменитого уральского писателя П. П. Бажова, многолетнее творческое содружество с которым давало композитору немалую пищу для вдохновения.

Постоянное общение с различными оркестрами позволяло В. И. Щелокову экспериментировать, оригинально использовать в своих сочинениях богатую палитру оркестровых средств. Так, на события Великой отечественной войны композитор откликнулся программными симфоническими произведениями. В числе их симфоническая поэма «Капитан Гастелло» (1942 г.), посвященная одному из первых героев отечественной войны. В дни победы над фашизмом звучал его «Победный марш» (1945 г.) для симфонического оркестра. Несколько позже была исполнена, связанная по содержанию с окончанием войны поэма для симфонического оркестра «Праздник Победы».

В своем композиторском творчестве В. И. Щелоков обращался и к созданию вокальных сочинений. Среди песен довоенного периода можно назвать «Песня о молодом лейтенанте», «Песню о выборах», «Песню о

Василии Баранове» (1937 г.), написанные в характере четкого марша; романс-поэму «Здравствуй, весна!».

Осенью 1941 г. появилась «Песня фронтовых подруг», проникнутая тревожным духом войны. Сатирические песни-сценки на слова С. Маршака «Аттестат зрелости», «Вся Европа» были последним откликом композитора на военные события. Опыт, накопленный в работе над сатирическими произведениями, использовался В. И. Щелоковым при создании вокальных миниатюр для голоса и фортепиано по басням И. Крылова «Белка» и «Две бочки». В творческом наследии композитора немалое число обработок русских песен, а также башкирских, бурятских, якутских песен, которые предназначались студентам национальных студий Уральской консерватории. Эта работа имела большое значение для воспитания кадров национальных певцов, для обогащения национальных культур разных народов.

Начав свой исполнительский путь трубачом духового оркестра, а впоследствии возглавляя различные оркестры, В. И. Щелоков много сочинял для таких коллективов. Это в основном вальсы, марши, один из которых был отмечен в 1930-е гг. на конкурсе маршей для Красной Армии.

Много произведений написано им для различных инструментов. Среди них: «Поэма для виолончели с оркестром» (записана виолончелистом А. Стогорским в 1943 г. на студии ВРК), «Баллада для виолончели с оркестром» (написана в 1960 г. и записана в том же году лауреатом всесоюзного конкурса Г. Цомыком на студии ВРК), «Напев и плясовая» для скрипки с оркестром (1959 г.), «Прелюдия» для скрипки с оркестром (1960 г.) (оба сочинения записаны скрипачом Н. Шварцем), «Соната» для кларнета с фортепиано (1964 г., записана И. Нестеровым в 1965 г.), «Две прелюдии» для фортепиано (1942 г.) и др.

Как бы ни была плодотворна работа композитора в различных музыкальных жанрах, в историю отечественного музыкального искусства

В.И. Щелоков вошел, прежде всего, как создатель большого количества произведений для своего любимого инструмента – трубы. В своих произведениях композитор расширил рамки уже сложившихся приемов игры, ввел новые выразительные краски, разнообразные технические средства для более глубокого художественного воплощения авторского замысла.

В. И. Щелокову выпала историческая миссия – первому в советский период создать концерт для трубы и тем самым «проложить дорогу» в развитии этого жанра другим композиторам. Им было написано в разные годы

десять концертов. Все они имеют непреходящую ценность для исполнителей с разной степенью профессиональной подготовки. В истории создания произведений крупной формы для трубы факт написания такого количества концертов является беспрецедентным – никто из композиторов так плодотворно не сочинял для данного инструмента.

Концерт для трубы с оркестром № 1, написанный в 1928 г., явился удачей начинающего автора. В этом же году он был исполнен в Московской консерватории Г. Орвидом. Это произведение подкупает юношеской свежестью, оптимистическим ощущением жизни. Обращает на себя внимание ясный, светлый мелос всех тем, чем-то напоминающих напевную вокальную лирику С. Рахманинова.

Семнадцать лет разделяют Первый и Второй концерты. За эти годы автором было написано много пьес, ансамблей для трубы, музыки к драматическим спектаклям. Он уже являлся автором обработок народных песен, программной музыки для оркестра. Накопив композиторский и педагогический опыт, будучи уже зрелым музыкантом, В. И. Щелоков приступил в 1945 г. к работе над Вторым концертом для трубы с оркестром. Закончен концерт был в 1946 г., в 1947 г. исполнен в Свердловске М. Вагиным, издан в Москве государственным музыкальным издательством в

1950 г.

Одновременно вслед за фундаментальным Вторым концертом В. И. Щелоков в 1945 г. сочинил одночастный, в лаконичной форме сонатного аллегро Концерт № 3. Это по настроению бодрое жизнеутверждающее произведение можно назвать юношеским концертом, который автор адресовал учащимся музыкальных училищ и ученикам старших классов музыкальных школ. Именно этой категории исполнителей произведение доступно как по музыкальному содержанию, так и в техническом отношении.

Новые идеи, новые стремления отражены композитором в Концерте № 4 для трубы и фортепиано в трех частях. Он был написан в 1947 г.

Достоин и убедительно воплощен замысел автора в одночастном Концерте № 5. Это произведение существенно отличается от предыдущих. Здесь более разнообразно используется тематический материал; традиционная сонатная форма используется гибко и разносторонне; естественным развитием тем характеризуется как партия солирующего инструмента, так и партия сопровождения. Концерт написан в 1955 г. и исполнен в Свердловске лауреатом международного конкурса Е. Матюшиным. Рукописный вариант этих концертов хранится в библиотеке Уральской государственной консерватории.

Концерт № 6 был написан Щелоковым В.И. в 1958 г., исполнен в этом же году на пленуме Свердловского отделения Союза композиторов Е. Матюшиным. Яркий по тематическому материалу, с оригинальными техническими находками, этот концерт может быть рекомендован как исполнителям-профессионалам, так и студентам.

К наиболее значительным произведениям крупной формы для трубы относится Концерт № 7. Он создан в самые зрелые годы композитора и как бы подводит итог всему написанному им ранее. Концерт представляет интерес своим музыкальным языком, формой, новаторским

использованием виртуозных возможностей инструмента. Произведение рассчитано на исполнителя, обладающего довольно развитым художественным кругозором, а также достаточно выносливым исполнительским аппаратом и развитой техникой игры. Концерт издан в 1973 г., записан на Всесоюзном радио В. Волковым и симфоническим оркестром Свердловской филармонии под управлением народного артиста РСФСР, профессора М. Павермана.

После Седьмого концерта В. И. Щелоков приступил к осуществлению давно вынашиваемой идеи создания «Триады» концертов для трубы с оркестром – Восьмого, Девятого и Десятого.

По замыслу автора, они расположены по степени возрастающей сложности: каждый концерт представляет собой новую ступень в овладении исполнительским мастерством. Примечательно, что во всех этих концертах «учебные» функции никогда не затмевают высокой художественности.

Восьмой концерт написан в 1967 г. и издан в следующем году. Девятый концерт написан в 1968 г., записан Е. Зинченко и симфоническим оркестром Свердловской филармонии (дирижер Н. Чунихин). Десятый концерт написан в 1972 г., записан на радио В. Ивукиным в 1974 г. Его рукописный экземпляр находится в библиотеке Уральской государственной консерватории.

Произведения малой формы, как и концерты, являются важным вкладом талантливого музыканта в концертную и педагогическую литературу для трубы. Все сочинения, написанные в малой форме, можно условно разделить по степени трудности на три группы – детские, юношеские, виртуозные.

В 1943 г., впервые в литературе для трубы, В. И. Щелоковым были созданы миниатюрные программные картинки под названием «Пять пьес»: «Маленький марш», «Юный кавалерист», «Сказка», «Шутка», «Баллада».

Если эти пьесы рассчитаны на самых маленьких музыкантов, то такие сочинения как «Забавное шествие», «Арабеска», «Мелодия» могут служить серьезным подспорьем в овладении инструментом ученикам старшего возраста. К виртуозным произведениям относятся: Этюды № 1 и № 2, «Поэма», «Скерцо», «Юмореска», «Пионерская сюита». Эти произведения прочно вошли в репертуар, как профессиональных трубачей, так и студентов вузов.

Незаурядное мастерство В.И. Щелокова проявилось и в создании различных ансамблей для труб с аккомпанементом. Им написаны дуэты («Два товарища», «Песня без слов»), терцет («Друзья в походе»), квартет («Вальс», «Три пьесы: Запев, Скерцино, Волчок»), квинтет («Прелюдия») и др. Все эти произведения созданы с педагогической целью, играют значительную роль в развитии навыков ансамблевого исполнительства и подготовке трубачей для игры в оркестре.

Кроме концертно-художественного репертуара, В. И. Щелоков создал немалое количество сочинений технико-тренировочного характера. Все они вошли в «Хрестоматию трубача», над которой композитор работал в течение многих лет. При жизни автора эта «Хрестоматия» не увидела свет. И только теперь все желающие могут познакомиться с ее содержанием и по достоинству оценить вклад В. И. Щелокова в педагогику исполнительства на духовых инструментах.

*Игнатенко Е.С.,
Сургутский профессиональный колледж
русской культуры им. А.С. Знаменского,
г. Сургут*

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА О. МЕССИАНА «ДВАДЦАТЬ ВЗГЛЯДОВ НА МЛАДЕНЦА ИИСУСА» В ПРАКТИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО

Современная музыкальная практика преподавания дисциплины специального фортепиано на уровне среднего специального образовательного учреждения предполагает формирование у учащихся навыков освоения современного фортепианного репертуара, – композиторов XX столетия. Ярчайшим примером в данном направлении является творчество многогранного и философски мыслящего художника, тонко слышащего музыку сфер – О. Мессиана. Его вклад в музыкальное искусство XX века трудно переоценить. Композитор значительно обогатил мировую фортепианную литературу, создал собственный пианистический стиль. Его произведения обладают огромной этической значимостью, так как мысль художника направлена от религии к музыке, и, по словам самого Мессиана, он стремился создавать музыку, способную выразить самые возвышенные и благородные чувства, которыми он считал чувства религиозные.

К сожалению, произведения французского композитора не пользуются должной популярностью в репертуаре как выдающихся пианистов, так и студентов, в то время как творческая работа над этой музыкой открывает совершенно новые исполнительские горизонты. Музыка Мессиана не сразу открывается даже самому благожелательному

слушателю. Для более глубокого проникновения в замысел художника необходимо понять его музыкальный язык.

Мессиа́н – создатель своеобразной звуковой системы, которую он подробно изложил в труде «Техника моего музыкального языка»; также важнейшим компонентом композиторского стиля является его ритмическая техника.

«Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» – ярчайший шедевр его фортепианного творчества, произведение, удивительное по размаху и масштабности, которое затрагивает глобальные процессы бытия, вечности, любви. В этом сочинении ярко представлен необычный мессиановский стиль – «...сплав мистических откровений, романтических выходов в вечность и любви к Богу с блистательно-концертной, импровизационной формой звукового воплощения <...> Это фрески-феерии, переливающиеся радугой цвета и света, полные виртуозного блеска, сверкающих россыпей пассажей и жемчужных фиоритур, грандиозные и порывистые, требующие для своего воплощения всей мощи и тонкости современного рояля» [3, с. 23].

«Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» – цикл сюитного плана, состоящий из двадцати пьес, подобно большинству произведений Мессиа́на, сочинение программное. Каждой пьесе цикла кроме заглавия предпослано объяснение её образного содержания и символики языка композитора.

Каждая часть цикла относительно самостоятельна. Тем не менее, произведение представляется единым целым, части которого взаимосвязаны общностью тематики, а так же наличием сквозных музыкальных образов, что нашло отражение во введении лейттем. К ним прежде всего относится тема Бога, возникающая во «Взгляде отца», во «Взгляде Сына на Сына», в «Духе Радости», в «Им всё создано». Другая лейттема относится к Звезде и Кресту. О. Мессиа́н писал о том, что Звезда

и Крест имеют одну и ту же тему, потому что одна открывает, а другой закрывает земное бытие Иисуса. И, наконец, третье важнейшее тематическое образование – тема единения. Рассмотрим подробнее несколько пьес из цикла.

«Взгляд Звезды» – одна из самых ярких пьес в цикле; картинность и масштабность образов сочетаются в ней с рельефным тематизмом, классическая композиция – с весьма своеобразными и, то же время, типичными для XX века приёмами музыкальной организации. Пьеса принадлежит к жанру концертно-виртуозной фортепианной литературы.

Мессиан считал невозможным исполнение «Двадцати взглядов на Младенца Иисуса» без предварительного прочтения своих подробных пояснений. Чтение мессиановской программы вряд ли является уместным в концертной практике, поскольку оно может рассеивать внимание слушателей. Однако знакомство с поэтической программой исполнителей этой музыки представляется просто необходимым:

Взгляд Звезды - тема Звезды и Креста. Потрясение от благодати. Кротко светит Звезда, а над ней возвышается Крест.

Внешняя замкнутость, обособленность разделов придаёт пьесе схематичность. В то же время «барельефная» статика образующих её построений, своеобразный пафос пронизывают музыку, поэтому «Взгляд Звезды» можно назвать монументальной миниатюрой. Структурная замкнутость сочетается в пьесе с очень тонкими музыкально-смысловыми связями между разделами и глубоким музыкальным единством целого [4, с. 24].

Открывающее пьесу построение, основанное на остроконтрастных картинных противопоставлениях, троекратно звучащее в неизменном виде, по значимости не уступает самой теме. Оно состоит из трех компонентов – стремительно возносящегося почти через все регистры фортепиано взрывного пассажа fortissimo с остановкой на последнем трезвучии, двух

сходящихся нестрогих секвенций *pianissimo* хрупкой мерцающе-звёздной звучности и, наконец, трёх пар колокольных созвучий *fortissimo*, идущих *quasi crescendo*.

«Тема Звезды и Креста» построена как период из трёх предложений, каждое из которых в свою очередь состоит из двух фраз, взаимоотносящихся друг с другом как «вопрос» и «ответ». Холодная и загадочная тема в унисонном звучании двух голосов, расположенных на расстоянии четырёх октав друг от друга как бы озарена мягким блеском. Массивность тихого двухголосия, ломкая ритмика нечётных тактов, остановки на звуках трезвучия придают ей угловатость, в которой можно разглядеть вырисованные звуками очертания креста.

Гармонический язык пьесы также своеобразен. Тональное начало, основанное на аккордике терцового строения, как бы все время стремится откристаллизироваться в недрах двенадцатизвучности, но тут же распадается и в итоге окончательно поглощается триадой заключительных аккордов – две линии трехголосных созвучий сходятся подобно двум полотнищам закрывающегося театрального занавеса [3, с. 30].

Нельзя не отметить экзотический колорит, в котором ощущаются «магические» возможности инструмента. Мессиан пишет в красочно-колористической манере; на иллюзорно-педальном пианизме основывается весь цикл.

Оливье Мессиана нельзя играть тусклым и сухим звуком. Играя, необходимо импровизировать состояния, следуя музыкальной интонации и жизни образа. Композитором дана схема соотношений, разработанная во всех её мельчайших частях; звуковая тайна, радуга чувств должны «оживать» под руками артиста.

«Им всё создано» – один из кульминационных номеров цикла. Здесь пианист может в полной мере показать богатые возможности инструмента.

Исполнение этой музыки способствует раскрытию собственных энергетических ресурсов. Вот программа этой пьесы:

Им всё создано. Изобилие пространств и времен. Галактики, фотоны, противоположно закрученные спирали, обратные молнии; Им (Богом Сыном) все создано...

Это единственная пьеса в цикле, написанная в фугированной форме. Фуга является необратимой формой, в отличие от любой другой, возможно, поэтому Мессиян выбирает для этой пьесы с идеей создания Мира, в котором все процессы необратимы, именно эту форму. В основе пространственно-временной организации фуги лежит спиралевидный принцип строения Галактики.

О. Мессиян рельефно выделяет тональность Fis-dur как своеобразную лейттональность, связанную с темой Бога и появляющуюся в ключевых моментах драматургии цикла.

Пьеса концентрирует в себе основной тематизм цикла и выполняет в нём роль драматургического узла. Своеобразна и вся фуга в целом: вслед за широким экспозиционным изложением следует возвратное движение фуги к началу. Музыкальный материал излагается способом модалной мозаики. Поэтому необходимы мгновенные переключения как в динамике, так и в метро-ритме, быстрота и ловкость в переносе рук с одного регистра в другой. Композитор задействует всю клавиатуру, поэтому представляется необходимым свободно ориентироваться в игровом пространстве. Все развитие зеркальной фуги ведётся к развёрнутому заключению, где в экстатически возбужденном колокольном звучании вступает тема Творца Мира – тема Бога, к которому обращено всё сущее, и здесь она предстает торжествующей, властной, победоносной. В отличие от предыдущих номеров цикла, где встречается тема Бога, в этой пьесе Мессиян подчёркивает её значимость за счет насыщения фактуры

громоподобным рокотом в нижнем регистре, кроме того, тема проводится обеими руками.

Конечно, исполнитель, в первую очередь сталкивается с проблемой овладения текстом. Думается, что начинать стоит с приобретения игровым аппаратом метро-ритмических ощущений.

Мессиаан не везде выписывает педаль, поэтому в тех моментах, где нет педальных обозначений, необходимо найти меру её использования. Не должно звучать сухо, и в то же время перенасыщенность звуковой вертикали не позволяет смешивать все звучание в одну неясную звуковую массу.

Паузы имеют большое значение как для исполнителя, так и для слушателя. Иногда они служат моментом переключения от одного образа к другому, а в другом случае, наоборот, играют связующую роль, и здесь мы можем говорить о «звучащей» паузе.

Во время игры исполнителя не покидают цветовые ощущения звука, некой изобразительности, и вот что пишет сам Мессиаан о звукоцвете: «...в своем сознании я вижу цвета, соответствующие звучаниям. И пытаюсь использовать это в моих сочинениях, чтобы в свою очередь вызвать у слушателя подобные ассоциации. «Сине-фиолетовая скала усыпана серыми осколками. Голубой кобальт с отблесками пурпурно-красного, золотого, рубинового с розовато-лиловым оттенком, с чёрными и белыми звездами. И над всем доминирует сине-фиолетовый» [2, с. 73].

Музыкант-педагог должен воспитывать у учащихся умение детально и наиболее точно интерпретировать музыкальный текст. В процессе профессионального освоения искусства игры на фортепиано данная творческая задача является решаемой. Исполнитель-интерпретатор должен стремиться к созданию у слушателя состояния восторженной отрешённости и полного погружения в возвышенный мир мессиаановской музыки. Поэтому важен особый концертный настрой исполнителя. Сам

Мессиан считал, что исполнитель должен быть отрешённым от всего земного и вознесённым над ним в область чистого Духа. Только в состоянии подобного творческого экстаза возможно донести до слушателя замысел композитора, достичь в слушательском сознании того ассоциативного ряда, который бы перекликался с поэтически тонкой, романтически восторженной музыкальной идеей Оливье Мессиана.

Список литературы

1. Задерацкий, В. Сонористическое претворение принципа оstinатности в творчестве О. Мессиана / В. Задерацкий // Проблемы музыкальной науки, Вып. 6. – М., 1985. – С. 283 – 317.
2. Мессиан, О. Композиторы о современной композиции / О. Мессиан // Хрестоматия. Составители. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова, М.: МГК, 2009. – С. 69–75.
3. Молоткова, В.А. Специфика фортепианного стиля Оливье Мессиана на примере цикла «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» / В.А. Молоткова // Произведения композиторов XX века: вопросы интерпретации. – М., 1996. – С. 22 – 39.
4. Пейко Н. Две инструментальные миниатюры (композиционный анализ пьес О. Мессиана и В. Лютославского) / Н. Пейко // Музыка и современность. Вып. 9 – М., 1975. – С. 72 – 84.

*Кротова М. Д.,
Детская музыкальная школа,
г. Муравленко*

КАК ПРЕОДОЛЕТЬ БОЯЗНЬ СЦЕНЫ?

Как направить естественное волнение в творческое русло? Как воспитать радость от выступления на сцене, от общения с публикой? Безусловно, для того, чтобы выразить свои чувства надо самому проникнуться тем, что хочешь выразить.

Момент сценического выступления – это момент величайшей собранности и в то же время величайшей свободы человека. Он силен, он побеждает, он творит чудеса! Почему бы не учиться этому всех?

Среди «Жизненных правил для музыканта» Роберта Шумана есть замечательное правило, которым почему-то повсеместно пренебрегают: «Старайся играть легкие пьесы красиво и хорошо. Это лучше, чем посредственно исполнять трудные». Что можно против этого возразить? Ничего! И тем не менее:

1. Слишком добросовестные педагоги панически боятся легкого репертуара, стараются дать программу потруднее, «поинтереснее» - ничего, мол, справится (иногда в этом, действительно, есть резон – но только иногда). Как же не ошибиться и дать репертуар, с которым справится ученик?

Предположим, взрослому музыканту через пару месяцев предстоит выступить на концерте. При выборе произведения, он, безусловно, остановится на том, которое, что называется, «охватит» с первого «проигрывания». Иначе он изрядно рискует.

Дети не должны находиться в худшем положении. Насколько разнятся их способности, настолько же разным по сложности должен быть

их репертуар. И ведь речь идет не только о беглом «чтении нот», но и об умственной, духовной зрелости, цельности исполняемого произведения.

В принципе, можно научить исполнять непосильное произведение, но это неэффективный труд двух людей – ученика и преподавателя, а затем еще и мучения слушателей, вынужденных терпеть это исполнение. Теоретически мы знаем это давно, но иногда нарушаем это правило. Играет самолюбие – боязнь оказаться хуже других!

Всем известно, что маленькие дети любят выступать, эмоционально и без всякого страха они рассказывают о чем-то им понравившемся. Юные музыканты тоже с удовольствием играют перед публикой, не испытывая страха. С ростом ребенка, увеличением творческих задач, возрастает у ученика ответственность перед выступлением, появляется волнение. И очень важно направить его на яркое, эмоциональное, артистическое выступление. Педагог должен научить ребенка выражать свои чувства через раскрытие содержания пьесы, т. е. не «что играю», а «о чем играю».

Во многих пьесах для начинающих содержание присутствует в самом названии, например: «Верхом на лошадке» или «Утро в лесу». Педагогу остается лишь обратить внимание на средства выразительности, которые использует композитор для передачи музыкального образа.

А если произведение не имеет конкретного содержания в названии? Например: «Сонатина», «Этюд» и т. д. В этом случае рекомендуется вызвать у ребенка какие-то ассоциации.

Если спросить у ученика музыкальной школы: «Что такое полифония?», то чаще всего ответ будет таков: «Полифония – это Бах».

Известно, что полифония является одним из самых трудных жанров в исполнительском искусстве, особенно для детей. Они воспринимают ее как некую «заумную» музыку с «выделением» голосов, написанную старцем в напудренном парике. Думаю, что учить искусству исполнения

полифонической музыки в этом ракурсе недопустимо, т. к. это не вызовет ничего, кроме неприятия, а порой и открытой ненависти к полифонии.

В программе академических концертов у пианистов в музыкальной школе обязательно включается полифоническое произведение. Исполняя программу, ученик подсознательно боится полифонической пьесы, которую ему еще предстоит сыграть, и этот страх может явиться еще одной причиной скованности ребенка на сцене.

Рекомендуется подойти к изучению полифонии в классе и подготовке концертного исполнения ее с точки зрения образного содержания музыки.

На начальном этапе обучения очень полезно поиграть как можно больше старинных танцев, чтобы понять и прочувствовать их особенности, а также средства музыкальной выразительности, с помощью которых передается характер каждого танца: штрихи, фразировка, движение. А затем, переходя к «Маленьким прелюдиям» и «Инвенциям» И. С. Баха – постараться найти черты какого-нибудь из старинных танцев и исполнять уже с этих позиций.

2. Подготовка к сценическому выступлению идет методом «натаскивания», педагог невольно вселяет в ученика ужас перед надвигающимся тяжким испытанием. Произведения, выученные таким способом, быстро надоедают ученику.

3. Педагог сам панически боится играть на сцене, впечатлительные ученики могут этим заразиться. И поэтому в первую очередь «исцелись сам». Необходимо выступать на сцене! В составе ансамбля, в качестве концертмейстера – как угодно научить себя не бояться. Волнение за ученика – это естественное состояние, но делать это надо умеючи. Ребенок чувствует состояние педагога, воспринимает не слова, а интонацию. Поэтому рекомендуется не скрывать волнение, а переплавлять в приподнятое настроение, ожидание успеха. Обязательно надо сказать

ученику что, улыбнувшись и расправив плечи, человек делает себя победителем. Значит, выходить к роялю будем радостно, уверенно, полетим как на крыльях!

4. Как предотвратить ошибки, остановки, забывания? Спасение от этого – целостность. Необходимо, на уроках проигрывать произведение целиком, без остановок и переигрываний. Обмен впечатлений (обязательно необходим) – в конце!

Важна для успеха на сцене и привычка играть, перешагивая через «случайности». Если была сыграна не та нота или ученик пропустил какой-то «кусочек» произведения, необходимо «идти дальше» и не делать акцент на ошибке.

5. Очень рискованно играть на концерте или экзамене только что выученное, «сырое» произведение. Должен пройти какой-то период готовности, обыграть перед друзьями, дома для родителей. Обстановка должна соответствовать концертному выступлению: пригласить соседей или гостей. А на уроках не просто повторять, а просматривать детали исполнения, уточнять замысел. В это время могут прийти свобода исполнения, непринужденность, которые так покоряют слушателей!

6. Иногда причиной неудачного выступления ребенка бывает страх «одиначества» на сцене. Прекрасным «лекарством» от этой «болезни» может быть игра в ансамбле, которая не только развивает пианистические навыки, но и является прекрасным творческим средством общения. Дети лучше слышат, лучше понимают друг друга.

Можно обнаружить определенные закономерности, некие правила, следуя которым можно научить ребенка контролировать и управлять своим эмоциональным состоянием на сцене. Это:

- профессиональный подход при выборе репертуара, учитывая индивидуальные особенности ученика;
- основательность и тщательность предварительной подготовки;

- предварительное неоднократное обыгрывание концертной программы в условиях менее обязывающих, в ситуации, не являющейся экстремальной, но приближенной к таковой. Необходимо организовывать концерты класса, когда играют все учащиеся, когда не надо «зарабатывать» оценку, когда старшие поддерживают и опекают младших, когда ощущаются добрые «семейные» отношения между детьми;
- в процессе разыгрывания рук перед концертом нужно помнить о такой психологической особенности исполнителя, как темпы проигрывания: игра в быстром темпе перед самым выходом на сцену обычно ведет к усилению беспокойного состояния и ненужному растрчиванию нервной энергии. Полезнее будет играть гаммы и упражнения или медленно проигрывать небольшие куски;
- необходимо уделять внимание внутреннему самочувствию ребенка, вмешиваться очень деликатно, профессионально в процессы, протекающие в сфере психического, не пускать их на самотек. Научить ребенка распознавать реакции своего организма на различные ситуации, на те, или иные приемы воздействия. То, что помогло хотя бы один раз должно браться на «вооружение», внедряться в практику. Но лучше всего излечивает от боязни сцены успех. Важно научить ребенка вести счет своим удачам, а не промахам, опираться на воспоминание о своих успехах в трудные минуты.

Список литературы

1. Антонова, Е., Криштоп Л. Страх сцены у юных музыкантов и некоторые пути его преодоления / Е. А. Антонова, Л. П. Криштоп. – С-Пб.: Северный Олень, 1997. – С.13 – 16

*Малых Н.С.,
Детская школа искусств № 1,
с.п. Салым, ХМАО – Югра*

СЕМЬ САМЫХ РАСПРОСТРАНЁННЫХ ПРИЧИН СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОВАЛА И СПОСОБЫ ИХ КОРРЕКЦИИ. РЕКОМЕНДАЦИИ ИЗ ЛИЧНОГО ОПЫТА

Эстрадное выступление – это самый ответственный момент в жизни любого исполнителя, результат напряжённого и порой нелёгкого труда. Но зачастую прогнозируемое успешное выступление оборачивается провалом на сцене. Почему это происходит?

На основе личного опыта автор пришел к выводу, что провалу на сцене чаще всего способствует волнение, которое в свою очередь вызвано рядом субъективных и объективных причин. Излишнее волнение не позволяет ученику пользоваться разумом в полном объёме, что приводит к существенным потерям на сцене, и как результат этого – крах всего задуманного и наработанного за долгое время, а самое неприятное – это происходит чаще всего во время ответственного выступления!

В рамках настоящей статьи рассматриваются причины, способствующие волнению ученика и препятствующие успешному выступлению учащегося на эстраде. Кроме того, в статье предлагаются рекомендации, помогающие скорректировать данную проблему.

1. «Сырая» программа. Наверное, это самая частая проблема, которая ведёт к потерям на сцене. Что же подразумевается под этим? Недоученный текст, пьеса, пассаж, а также любая неотработанная деталь, т.е. всё то, что способно непосредственно повлиять на степень волнения исполнителя. Для преодоления этой причины и педагог, и сам ученик должны быть уверены в том, что программа полностью готова. Доведение

нужных движений пальцев рук до полного и абсолютного автоматизма придаёт уверенности и является залогом успешного выступления.

Рекомендация: Учите ученика добросовестно относиться к выучиванию текста! Это фундамент, без которого не построить здания.

2. *Страх забыть.* Чтобы избежать такой неприятности, необходимо постоянно укреплять и развивать память ученика. Многие педагоги и музыканты советуют остерегаться «механической» памяти, т.к. материал выучивается только пальцами, и в волнительной ситуации такой метод даёт сбой, вплоть до провалов памяти. Отличный способ избежать такой неприятности – хорошо понимать форму произведения, и с этим научиться играть с разных мест, а также фрагментами, заниматься не только с нотами, но и без них.

Из личного опыта. Автор статьи не совсем против «механической» памяти, считая, что в экстремальных ситуациях (к которым можно отнести выступление на эстраде) именно такой вид памяти часто выручает. В практике были такие выступления, когда увлёкшись эмоциями, творческим порывом, казалось, на мгновение забывался текст, и вот тут на выручку приходила она – не принимаемая многими механическая память. Пара пассажей или тактов и вот вновь оба вида памяти идут (в прямом смысле) рука об руку. Но это приемлемо только в том случае, если вы пользуетесь всеми видами памяти, а не надеетесь на какую-либо одну, и, возвращаясь к первой проблеме, напомним – текст должен быть выучен очень хорошо.

Рекомендация: Развивайте все виды памяти ученика разными известными способами! Можно воспользоваться методикой запоминания текста, предложенной польским пианистом И.Гофманом, суть которой заключается в мысленном, беззвучном «проигрывании» сочинения сначала по нотам, затем – не глядя в них. Если таким образом вашему ученику удастся поиграть произведение с начала до конца, то страха забыть, как правило, больше не возникает.

Из личного опыта. Преподаватели учили заниматься (и разыгрываться) на крышке инструмента или на столе (некоторая вольная трактовка метода Гофмана). Этот способ часто подвергается критике и вызывает много дискуссий, но он очень помогал в те моменты, когда был дефицит классов и инструментов или в дальних поездках на конкурсы.

3. *«Неправильная» программа.* Ещё одна причина может заключаться в неправильно подобранной программе. Для публичного показа следует подбирать произведения, способные раскрыть индивидуальность ученика, показать его сильные стороны, т.к. слабые стороны обязательно обнаружатся на сцене. Также «неправильность» программы может касаться и её понимания (как говорится – ученик ещё не дорос до неё) и отношения к ней.

Из личного опыта. Автор отмечает необходимость того, чтобы маленькому ученику нравилась его программа. Хорошо исполнить произведение можно лишь в том случае, когда ты относишься к нему с любовью и трепетом. Предсказуем и такой факт – к пьесе, к которой у ребёнка не возникло симпатии, и отношение будет не серьёзным.

Рекомендация: Пусть программа будет победой Вашего ученика, а не провалом! Выбирайте те произведения, которые нравятся ученику в художественном смысле, Вам – в педагогическом, и удовлетворяют вас обоих с точки зрения исполняемости на эстраде.

4. *Нерегулярность выступлений.* Ничего так не придаёт неуверенности в своих силах и не разрушает сценическую стабильность, как нерегулярность выступлений. Обязательно нужно стараться увеличить число выступлений, особенно, если ученик исполняет сложную программу как технически, так и художественно, или долго не выступал (в этом случае следует предварительно обыграть программу в более комфортной обстановке).

Из личного опыта: В студенческие годы преподаватели буквально истощали постоянными выступлениями перед публикой. Чаще всего этот период начинался перед конкурсами, важными концертами и естественно перед переводными и государственными экзаменами. Выступления были везде: в музыкальных школах, детских садах, педагогических, медицинских, музыкальных училищах и в других заведениях с музыкальным и немusикальным уклоном.

Рекомендация: *Выставляйте всех учеников на концертах малого и большого значения, не зависимо от уровня развития. Для слабых учащихся (а им выступления нужны в первую очередь!) организуйте мероприятия, на которых они могут выступить: классные часы, родительские собрания класса и т.д.*

5. *Необычность условий*, в которых происходит выступление. К этому отнесём такие моменты, как ярко освещённый зал (в некоторых случаях наоборот затемнённый), большое количество людей в зрительном зале (от которых часто бывает много шума, отвлекающего музыканта от исполнения), концертная одежда и т.д. Всё вышесказанное весьма негативно может повлиять на исполнителя. Для коррекции волнения, исходящего от необычных условий, широко применяются «обыгрывания» программы в условиях близких к концертным. Предложите ученику надеть концертный костюм (платье), выйти на сцену с соблюдением всей «церемонии» и пригласите его знакомых, друзей, родителей.

Из личного опыта: Однако предвидеть все неожиданности, в которых придётся оказаться Вам или вашему ученику, невозможно. Выступление может пройти гладко, а может произойти что-то, чего вы совсем не ожидали. В практике концертных выступлений были такие моменты, как неработающая педаль, неотвечающие клавиши, неправильно объявленная программа, неожиданное включение красных софитов и

много чего другого, но если мы мысленно готовы к неожиданностям и не боимся их, то ничего не сможет отвлечь от исполнения программы.

Рекомендация: Приучайте ученика к мысли, что на сцене может случиться что угодно, но это не повод бросать произведение. Учите концентрироваться на программе, а не на внешних раздражителях. Поддерживайте его, вспоминая подобные истории из своего или чужого опыта.

б. «Неправильные» мысли. Всем знакомо предсценическое состояние, когда в голову лезут всевозможные мысли, чаще всего о «провале» выступления. «А если я забуду...», «Пассаж может не получиться...», «Как меня оценят...» в сочетании с «Что обо мне скажут...» приводит музыканта порою к предобморочному состоянию. Надо прямо сказать, что забота музыканта-исполнителя о своём концертном имидже вполне естественна и закономерна. Бесспорно и другое: преувеличенное опасение заслужить критическую оценку со стороны слушателей только лишь усугубляет волнение и ухудшает положение самого исполнителя.

Из личного опыта. Несколько лет назад, как и многие начинающие музыканты, автор статьи тоже не была лишена мыслей о провале, причём независимо от готовности программы, пока не поняла – «спасение утопающего – дело рук самого утопающего»! Стала работать над собой, прежде всего, повторяя что-то вроде: «У меня всё получится, я всё исполню отлично!» и т.д. Дальше – стала составлять определённые тексты, включая в них самые хрупкие стороны моих страхов. В каждое новое выступление был включен конкретный набор различных аффирмаций. И надо сказать – помогало!

Рекомендация: Учите ученика мыслить позитивно и верить в себя! Составляйте вместе с учеником подбадривающие его фразы и повторяйте их перед выходом на сцену, не показывайте ученику своего

волнения, оно может передаться ему и отрицательно сказаться на выступлении.

7. *Неправильный режим.* Режим дня в день выступления и организация занятий накануне и в день выступления играет очень важную роль для успешности выступления.

Из личного опыта. Не стоит истощать ученика дополнительными репетициями и занятиями накануне выступления, т.к. в большинстве случаев это может привести к ненужному нервному напряжению, а порой и срыву. Всё, что можно было сделать, должно быть сделано заранее. Заниматься много в этот день не стоит. Одна незатянутая по времени репетиция, с максимально концентрированной информацией – то, что нужно ученику накануне перед днём выступления. Все мелочи, которые «мешают» преподавателю, стоит опустить, лучше мыслить масштабно, уделить внимание действительно важным вещам. Играть следует в сдержанном темпе и в средней звучности, не выкладываясь. На уроке можете повторить любимое произведение из старого репертуара. И пусть ученик хорошо отдохнёт, наберётся физических, моральных и эмоциональных сил. Нельзя допускать, чтобы ученик выходил на сцену «выжатым». Накануне вечером ученику лучше отдохнуть, погулять, заняться своими делами, чуть раньше лечь спать, хорошо выспаться.

Рекомендация: Составляйте для ученика оптимальный предконцертный режим. И учите следовать ему!

Все вышеизложенные причины в той или иной степени влияют на выступление ученика. Задача педагога – вовремя заметить и распознать проблемы, которые ведут к провалу на сцене, и скорректировать их с помощью различных методов. Пусть выступление вашего ученика будет гордостью для вас, радостью для родителей и победой выступающего!

*Ращупкина Т.А.,
Детская школа искусств им. П.И. Чайковского,
г. Ноябрьск*

ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

Музыка как наука обрела свое становление еще при Пифагоре. Полагали, что арифметика, музыка, геометрия и астрономия – это «четыре искусства» которые могли привести к гармонии человеческую душу.

Музыка соединяет прошлое, настоящее и будущее, действуя как средство, укрепляющее связи между людьми. Любое важное социальное событие бывает отмечено каким-нибудь музыкальным сопровождением. Она помогает почувствовать социальную сплоченность, эмоциональное родство или принятие перемен. Музыка способна объединить людей без помощи слов и служит величайшим средством познания родного языка. Она обладает большой силой эмоционального воздействия, воспитывает чувства человека. Музыкальное развитие оказывает не заменимое воздействие на общее развитие ребенка: формируется эмоциональная сфера, совершенствуется мышление, воспитывается чуткость к красоте в искусстве и жизни. Только развивая эмоции, интересы, вкусы ребенка, можно приобщить его к музыкальной культуре, заложить ее основы.

Основная миссия образования на каждом историческом этапе менялась в зависимости от принятых обществом систем ценностей. В конце XX в. интенсивное развитие мировой педагогической науки и практики способствовало активному становлению новых образовательных установок: «представление о человеке, не только потребляющем культурные ценности в процессе образования, но и наращивание их; личность – как самоценность; цели, а не средства общественного

развития» [1, с. 263]. При этом развивающий подход в обучении предполагает «целостный взгляд на личность ученика», «ориентацию на его потребности, личный опыт, уровень его развития и организация образовательного процесса в зоне его ближайшего развития» и, в конечном итоге «становлении личности в целом на основе интеграции процессов обучения, воспитания и развития» [1, с. 263].

Для характеристики уровня владения профессиональными знаниями, умениями и навыками педагога в современный лексикон вошло понятие «педагогическая компетентность». Профессионально-педагогическая компетентность состоит из следующих элементов:

- осведомленность в области музыкально-педагогической науки; владение им искусством превращения педагогической науки и музыкального искусства в средство формирования музыкальной культуры личности учащегося;
- любой метод музыкально-педагогического воздействия, становящийся методом музыкально-эстетической деятельности учащихся, превращается в метод самовоспитания и творческого развития ученика;
- знание способностей каждого учащегося, индивидуальных особенностей, сильных сторонах, воли и характера, достоинств и недостатков;
- осознание сильных и слабых сторон своей личности для повышения качества своего труда, профессионального совершенствования.

Понятие «компетентность» позволяет рассматривать его как меру осознания преподавателем смысла своей деятельности, совокупность познавательной, репродуктивной и творческой деятельности. В более узком плане компетентность включает в себя интеллектуально-деятельностный компонент (образовательно-квалификационный стандарт).

Профессиональная компетенция педагога-музыканта включает все виды творческой деятельности: сотворчество-импровизацию (педагогическую, музыкально-исполнительскую); самосовершенствование; поиск новаторских форм и методов музыкально-педагогической деятельности; опыт художественно-интерпретационного анализа музыкального материала и его эмоционально-образного исполнительского воспроизведения; опыт концертмейстерской работы и творческого музицирования; опыт организации музыкально-воспитательного процесса с опорой на педагогику, психологию, формирование музыкально-эстетической культуры учащихся. При этом исполнительская деятельность педагога-музыканта должна основываться на понимании значения общей культуры, традиции, школы. Музыкальное искусство требует от педагога постоянного развития, совершенную исполнительскую технику и художественно-исполнительские умения и навыки.

Передача знаний от старших поколений младшим осуществляется в процессе целенаправленного обучения и воспитания. При этом: «младшие поколения усваивают четыре основных элемента социального опыта – знания, способы деятельности и содержание эмоционально-ценностного отношения к миру» [2, с. 297]. Опыт усваивается через книги, учебные планы и программы, освоение соответствующих методик. Учебные материалы могут быть совершенными, но не заменят общения ученика с педагогом, который, в данном случае, «является важнейшим звеном в передаче социального опыта» [2, с. 297].

Сила воздействия педагога на ученика – важный фактор в ходе учебного процесса. В обучении игре на любом музыкальном инструменте проявляются две личностные и художественные индивидуальности: педагог и ученик. И это очень важно, ведь на каком бы инструменте не играл ребенок, его отношение к музыкальному обучению в большинстве случаев зависит от преподавателя.

Выдающийся скрипач и педагог Карл Флеш считал, что две побудительные причины определяют собой выбор учительской профессии: «альтруистический мотив передачи приобретенных знаний и эгоистический – необходимость зарабатывать на «хлеб насущный» [4, с. 232]. Идеальный педагог, по его мнению, рассматривает свою работу, как призвание, смысл и содержание жизни, а не способ заработка. Он «идет навстречу своему ученику с чувством, близким к отцовскому. Как бы ни kloкотало в нем раздражение, он обязан внешне сохранять спокойствие и достоинство. Ему дозволено, если он счел это необходимым, вести серьезный, нелюбезный разговор, но не срываться на крик. Он должен завоевать доверие ученика настолько, чтобы тот во всем полагался на него и видел в учителе своего лучшего друга. От него требуется быть мастером на своем инструменте и не бояться потерять время и силы, чтобы самому подготовиться к уроку. Оценивая достижения своего ученика, он должен быть предельно объективным и уважать в нем личность, даже если она в чем-то противоречит его собственной». Воздействие педагога не должно быть ограничено стенами школы, оно распространяется на весь уклад жизни его ученика «о его способностях и перспективах педагог судит на основании строгого логического анализа, а выявленные недостатки устраняет с помощью методов, испытанных временем» [4, с. 233].

И важно, чтобы преподаватель в своей работе делал различие между учениками, дифференцировал методы, формы и способы подачи информации в ходе учебного процесса, ведь дети разные, следовательно, подход к обучению должен быть дифференцированным.

Успех функционирования исполнительских знаний, умений и навыков педагога зависит от его артистических умений выразительно передать художественный образ произведения. Выразительная игра характеризуется оживлением каждого звука через сознание и чувственно-эмоциональную сферу исполнителя. Именно на уровне личностной

интонации педагога происходит увлечение учащихся миром музыкальных образов, переживание моментов общения с временем, эпохой автора.

Артистизм преподавателя рождается при пристрастном подходе к музыкальному сочинению, что позволяет как педагогу, так и ученику, проникнуть в глубинные пласты музыки, освоить ее образную сферу. Определенную помощь в этом может оказать умение педагога по-разному интерпретировать одно и то же произведение. Желание педагога работать в концепции ученика, тем самым обогащая ее, обосновывая музыкально-эстетические положения не с позиции эталона, а с точки зрения ученической истории переживания данного музыкального сочинения – есть проявление музыкально-педагогического искусства.

Основным условием успеха в работе с детьми является любовь преподавателя «к своему педагогическому делу, которая стимулирует инициативу в ходе всего дидактического процесса и облегчает установление правильного контакта с учащимися» [3, с. 7].

Таким образом, показателями высокоразвитого профессионализма специалиста, педагога-музыканта являются:

- умение создавать духовную атмосферу на уроке, способствующую соотнесению учениками своего мировосприятия с идеально-ценностным содержанием мирового музыкального искусства;
- раскрытие духовно-нравственного содержания жизни и искусства, в культивации в учениках внутренних состояний, чувств и мыслей, соответствующих общечеловеческим идеалам;
- владение глубокими, обширными знаниями в области музыкально-исполнительского искусства, представляющих системную целостность;
- высокопрофессиональные инструментально-исполнительские умения и навыки характеризуются умелым сочетанием при

выполнении действий репродуктивного и творческого порядка, что позволяет добиваться высоких исполнительских результатов.

Система музыкально-исполнительских и методических знаний, умений и навыков, составляет основу профессионально-педагогической деятельности педагога-музыканта и имеет нравственную и педагогическую направленность (в совокупности с общекультурными, психолого-педагогическими знаниями и умениями, ценностными и творческими ориентациями, педагогическими и музыкальными способностями, профессионально значимыми качествами), все это составляющие профессионально-педагогической компетенции педагога-музыканта.

Данная статья опубликована на личной странице электронных ресурсов по адресам <http://worldofteacher.com/4354-professionalno-pedagogicheskaya-kompetentnost-pedagoga-muzykanta.html> (дата публикации 19.09.2014г.) и <http://www.prodlenka.org/metodicheskie-razrabotki/viewlink/59353.html> (дата публикации 30.08.2014г.).

Список литературы

1. Мищенко, Г.М. Полный курс методики обучения игре на скрипке / Г.М Мищенко. – СПб.: Реноме, 2009. – 272 с.
2. Петрушин В.И. Музыкальная психология / В.И. Петрушин. – М.: ВЛАДОС, 1997. – 384 с.
3. Сугоняева, Е.Э. Музыкальные занятия с малышами / Е.Э. Сугоняева. – Ростов н/Д.: Феникс, 2002. – 176 с.
4. Флеш, К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика / К. Флеш – М.: «Классика XXI», 2007. – 304 с.

*Сигута Е.В.,
Сургутский музыкальный колледж
г. Сургут*

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ АРТИКУЛЯЦИИ НА БАЛАЛАЙКЕ

Вот уже более 100 лет пальму первенства среди русских народных инструментов прочно удерживает балалайка. По своей популярности с ней не может сравниться ни один русский народный щипковый инструмент. Её популярность стала поистине всемирной. Как сольный инструмент балалайка ярко выделяется среди других народных инструментов певучестью и гибкостью звучания, благородной красотой тембра, созвучного русскому национальному мелосу. Разнообразие приёмов звукоизвлечения, богатство штрихов и динамических оттенков дают широкий спектр выразительных возможностей, несмотря на ограниченный нижний диапазон инструмента.

Воплощение музыки осуществляется через средства музыкальной выразительности. Композитор оперирует мелодией, гармонией, ритмом. Аппликатура, тембр, интенсивность тремоло – это прерогатива исполнителя. Следующая группа – темп, динамика, артикуляция, агогика представляет те средства, которые участвуют в создании композиторской интонации и в выявлении её исполнителем.

Средства музыкальной выразительности у исполнителя-балалаечника выявляются через способы звукоизвлечения и определённые приёмы игры.

Основным приёмом игры на балалайке является бряцание, поэтому «удар» в бряцании можно считать и основным способом звукоизвлечения. С выходом балалайки на эстраду и с расширением её технических возможностей связан второй способ звукоизвлечения – «щипок». При

большом количестве приёмов игры и штрихов, думается, что других способов звукоизвлечения на балалайке не существует. Все они являются производными от первых двух. Как штрихи, так и приёмы игры являются средствами для выявления одного из средств музыкальной выразительности, а именно – артикуляции.

Артикуляция (лат. *Articulato*) – расчленяю, отдельно произношу – способ исполнения на инструменте и голосом последовательности звуков, определяется слитностью и расчленённостью последних. Степень слитности и расчленённости простирается от *legatissimo* (максимальной слитности звуков) до *staccatissimo* (максимальной краткости звуков). В нотной записи артикуляция обозначается словами: *legato*, *non legato*, *staccato* и др. или графическими знаками: лигами, горизонтальными черточками, точками, а также различными комбинациями этих знаков. Функции артикуляции весьма многообразны. Участвуя в выявлении смысла и характера интонации, артикуляция тесно связана с динамикой, агогикой, аппликатурой, ритмом, тембром и другими выразительными средствами, а также с общим характером музыкального произведения.

Проследить действие артикуляции во всех её проявлениях не представляется возможным в рамках данной статьи. Поэтому ограничимся теми моментами, которые видятся первостепенными в исполнении на балалайке.

Прежде всего, необходимо выявить сущность таких значений, как приём игры, штрих, артикуляция. До сих пор встречаются случаи, когда приём игры путают со штрихом, а артикуляцию понимают и как штрих, и даже как игровой приём. «Штрих» – выразительный элемент инструментальной техники, способ исполнения, и зависящий от него характер звучания. Термин «штрих» произошел от немецкого «*strich*», что значит – черта, линия. Смысл его, как музыкального понятия обусловлен

также прямой связью с глаголом «strichen» – вести, гладить, который указывает на специфические действия руки при игре на инструменте.

В определении штриха вычленяются два момента: способ исполнения и характер звучания. Способ исполнения и есть приём игры, определённые физические действия. Это первый момент в определении штриха. Второй момент – характер звучания, – определяет звуковой результат, при определённом приёме игры. А как же соотносятся такие понятия, как «штрих» и «артикуляция»?

Артикуляция выступает как один из важных признаков штриха и характеризует ту сторону или стадию штриха, которая связана с окончанием предыдущего звучания и переходом в новое, т.е. выявляется круг явлений, связанных с переходом одной звучащей ноты к следующей, включая прекращение звука до исчерпания длительности ноты.

Процесс изучения артикуляционных штриховых возможностей продолжается и на наших глазах, складываясь в определённую систему.

Огромную позитивную роль для привития штриховой культуры в исполнительстве на струнных народных инструментах сыграла «Методика обучения игре на домре» М.М. Гелиса, предложенная им более 90 лет назад и доказавшая свою жизнеспособность. Не лишённая определённых недостатков эта система до сих пор остаётся основой систематизации штрихов на струнных народных инструментах. Дополненная и постепенно совершенствующаяся на сегодняшний день она принимает вполне дифференцируемый вид. В виду того, что домра и балалайка имеют схожие приёмы игры, исполнители-балалаечники также взяли её на вооружение.

Как ранее было сказано, штрих охватывает круг явлений, связанных с моментом начала звука (атаки), его продолжением и завершением. Атака звука разделяется на мягкую, твёрдую и акцентированную. Мягкая атака

присуща штриху «деташе» (По М.М. Гелису), твёрдая – штриху «маркато», акцентированная атака у штриха «сфорцандо».

Как известно, народное музыкальное творчество – первооснова всей музыкальной культуры. Со времён глубокой древности народная песня отражала мировоззрение, жизненные интересы людей. Песенный напев, исполняемый на инструменте, никогда не отделяется в сознании слушателей от песенного текста, текст как бы мысленно пропеваётся. Тем выше оценивается исполнение, чем внятнее, вокальнее звучит мелодия. Недаром И. Браудо в своей работе наряду с термином «артикуляция» употребляет равноценный с ним термин «произношение». Внятное произнесение мелодии на балалайке требует от исполнителя умения прежде всего слышать и дышать. А. Гольденвейзер говорил, что «живое дыхание» есть основной нерв человеческой речи, а следовательно, и музыкального искусства, родившегося из звука человеческого голоса. Смены дыхания при игре могут быть вообще сравнимы со знаками препинания в разговорной речи. Дыхание всегда берётся за счёт последней ноты. От неё отнимают немного ритмической длительности, тогда как следующая за ней нота исполняется строго в ритме.

Справедлива часто высказываемая мысль об обязательном воспитании у инструменталистов потребности учиться исполнительскому искусству, слушая великих певцов. Игнорирование установок вокальной педагогики в инструментальной музыке непременно приводит к омертвлению музыкального текста, неизбежно вызывает у слушателя ощущение какой-то искусственности, нарочитости. В тоже время в современном балалаечном исполнительстве всё ещё широко распространена идея относительно необходимости исполнения кантилены непрерывным легато, что приводит к бесцезурной, бездыханной игре.

Нельзя также не обратить внимания на лиги, выставленные авторами (а может быть редакторами) в опубликованном балалаечном репертуаре.

Большинство таких лиг, объединяющих объёмные построения, безусловно, не могут быть приняты как руководство к артикуляционному действию, поскольку противоречат естественному вокальному произнесению мелодии. Одновременно, такого рода лиги, указывающие границы разделов (так называемые «шопеновские»), могут послужить балалаечнику ориентиром при работе над фразировкой.

Как было сказано ранее, лига является одним из графических обозначений артикуляции. Лига (от староитальянского *liga* – связь, от латинского *ligo* – связываю) – знак нотного письма, выгнутая вверх или вниз дугообразная черта.

Так называемые технологические лиги, связанные с движением смычка в скрипичном исполнительстве, по сути дела представляют собой основной элемент артикулирования на скрипке. Так как значительное место в балалаечном репертуаре занимают переложения скрипичной литературы, то будет небезынтересно разобраться в сущности исполнения скрипичных штрихов.

Технологические (скрипичные) лиги показывают, сколько звуков объединяются одним движением смычка. Эти распределения смычка чаще всего согласуются с моментами расчленённости, с выявлением мелких структурных единиц – мотивов. В этом случае ограниченная протяженность смычка является благом. Вместе с тем, фразировка в скрипичных произведениях нередко обусловлена именно ограниченными размерами смычка, что позволяет балалаечнику, исполняющему скрипичные произведения, ориентироваться помимо скрипичных лиг на общемзыкальные закономерности артикулирования мелодии.

Но всё-таки самым главным критерием правильности фразировки будет естественность произношения данной фразы при пении. Инструменталист никогда не должен забывать, что пение является первоосновой любой инструментальной музыки. Он должен стремиться к

достижению выразительности, присущей пению, а также естественности в членении музыкального материала подобно членению, происходящему в вокальной музыке, в связи с наличием цезур для взятия дыхания.

Техника балалаечного исполнительства располагает достаточным количеством приёмов, помогающих выделить мельчайшие структурные обороты при произнесении мотивов. Из работы И. Браудо «Артикуляция» известно, что произнесение мотивов укладывается чаще всего в три формулы:

1. Двучленного мотива – ямба: основным произношением ямба будет считаться стаккатирование затакта (предикта).
2. Двучленного мотива – хоря: основное произношение хоря – связывание опорного тона (икта) с хорейским окончанием.
3. Трёхчленного мотива: этот мотив представляет собой объединение ямба и хоря вокруг общего опорного тона.

При прямом произношении ямба предикт не только укорачивается и отделяется от икта, но и играетя всегда тише. При прямом же произношении хоря первая нота всегда ярче, а вторая тише и всегда короче первой, причем лига между ними обязательна. Существуют ещё такие выражения, как хорейское окончание (мягкое, женское) и ямбическое (решительное, мужское).

Подводя итог всему сказанному, хотелось бы уточнить, что называя музыканта-исполнителя творцом, надо помнить – в чём состоит его творческое участие в создании музыкального произведения. Ведь исполнение, по теории Б. Асафьева, находится лишь посередине между созданием и слушанием – восприятием.

Сравнив нотный текст, с которого начинается творчество исполнителя, не трудно заметить, что две материальные формы бытия музыкального произведения принципиально различаются между собой именно с точки зрения формы существования. Нотный текст сам по себе

ещё не музыка, он лишь абстрактная модель произведения. С. Раппорт называет нотный текст «нехудожественным знаковым предметом». Только звуковой текст – результат и обнаружение живого процесса интонирования – обладает эстетической выразительностью, значимостью, силой художественного воздействия на слушателя.

Исполнительская интерпретация переводит произведение из формы «сделанной вещи» в форму актуальной деятельности. Тем самым интерпретатор возвращает произведению композиторскую интонацию. Но ведь чем больше исполнителей, тем больше вариантов интерпретации, зависящих кроме этого от стиля, жанра, индивидуальных особенностей произведения, артистической индивидуальности исполнителя, от характера понимания им целей и задач исполнительского искусства. Один артист стремится в первую очередь к ясности голосоведения, рельефности тематизма. Для другого важнее правдивость и экспрессия интонационного высказывания, драматургия целого. Все это открывает перед исполнителем широкие возможности в творчестве. Главное, чтобы музыкант был сам уверен в правоте своей интерпретации, лишь после этого, используя свою артистическую индивидуальность, он сумеет убедить слушателя в своей правоте.

Практическая значимость работы заключается в том, что эти материалы используются в практике на уроках специальности в БУ «Сургутский музыкальный колледж» с целью развития исполнительского мастерства студентов по классу балалайки. Благодаря использованию общемузыкальных средств выразительности и, в частности, богатейших возможностей артикулирования студенты достигают высокой результативности на конкурсах различного уровня. Студенты класса являются участниками Сургутского отделения Международной благотворительной программы «Новые имена», ежегодно занимаются в летней и осенней творческих школах, участвуют в мастер-классах

профессоров ведущих вузов России. Играют в отчетных концертах колледжа, с оркестром русских народных инструментов, в ансамбле и сольно, выступают с концертами в ДШИ города и округа; участвовали в окружном концерте, посвященном открытию года культуры в ХМАО-Югре. После окончания колледжа студенты класса поступают в профессиональные ВУЗы страны, работают в ДШИ города, востребованы в округе.

Список литературы

1. Андрюшенков, Г. Начальное обучение игре на балалайке / Г. Андрюшенков. – С-Пб.: Композитор, 2002.
2. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев // кн.2. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971.
3. Браудо, И. Артикуляция/ И. Браудо. – М.: Музыка, 1973.
4. Вольская, Т. Специфика артикуляции на домре // Материалы к курсу «Методика обучения игре на домре» / Сост. М.А. Ижболдин. – Петрозаводск, 2001.
5. Гелис, М. Методика обучения на домре / М. Гелис. – Тольятти, 2014.

*Сорвина И.Б.,
Детская музыкальная школа,
г. Муравленко*

ОСНОВНЫЕ ЗАДАЧИ В РАБОТЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Концертмейстер – одна из главных профессий для пианистов. Концертмейстерская деятельность многомерна. Она связана с решением разнообразных задач, существующих в музыкальном исполнительстве. Прежде всего, это воспитательная роль, социальное воздействие на слушателя. Нравственное воспитание формирует эстетический вкус, поэтому цель аккомпаниаторской деятельности состоит в том, чтобы сделать человека выше в духовном отношении, приобщить к миру искусства. Поэтому работа в музыкальной школе с детьми разных способностей имеет для концертмейстера большое значение.

Концертмейстер совместно с педагогом играет важную роль в формировании у детей навыков, необходимых для дальнейшей игры в оркестрах, ансамблях, занимается образованием и воспитанием подрастающего поколения. От музыканта-аккомпаниатора зависит, насколько грамотно, точно будет исполнено произведение. Соотношение между партией солиста и аккомпаниатора, их понимание друг друга в процессе игры, слуховой контроль – все это лежит в основе внимания концертмейстера. В конечном итоге – музыкальное произведение – это целостный организм, где все должно звучать согласованно, а мелодия и аккомпанемент сливаются в едином художественном замысле. Поэтому концертмейстер должен обладать высоким музыкальным мастерством и эстетическим вкусом.

Концертмейстерская работа в музыкальной школе включает в себя несколько составляющих: это разучивание с солистами партий, контроль

за качеством их исполнения, знание особенностей каждого инструмента, а также профессиональный подход к устранению недостатков в исполнении, иногда в отсутствие педагога. Безусловно, концертмейстер-пианист, прежде всего, должен безупречно исполнять свою фортепианную партию, профессионально корректировать и отрабатывать весь музыкальный материал, всю его фактуру, включая партию солиста. В детской музыкальной школе концертмейстер помогает преподавателю развивать в учениках стремление к знаниям в области музыки и культуры, приобретать навыки и умения художественного творчества.

Существуют различные аспекты концертмейстерской работы: философско-эстетический, выражающий характер исполняемых произведений и способствующий творческому началу; педагогический, направленный на художественное воспитание личности каждого ученика, его духовного мира; психологический, включающий в себя волевые качества, эмоциональность и умение передать нужной настрой своему солисту.

В широком смысле творчество способно раскрывать сущность наивысшего уровня развития человека, его совершенство. Человек творческий стремится к открытию нового, еще неизвестного, обогащающего его духовный мир.

В деятельности концертмейстера творческий процесс – это движение от замысла музыкального произведения к его воплощению. Этому способствуют разносторонность и гибкость мышления, творческая фантазия при глубоком знании проблематики своего предмета. К этому также можно отнести обладание такими качествами, как подбор по слуху аккомпанемента к мелодии, сочинение вступления, изменение фактуры аккомпанемента. Такие умения нужны в вокальном классе, когда при разучивании различных песен не имеется нужных нот. Подбор аккомпанемента по слуху – это, конечно же, творческий поиск, ведь

концертмейстер создает при этом собственный вариант, который осуществляется сразу же после мысленной подготовки, и поэтому является одноразовым исполнительским процессом.

Специфика игры концертмейстера с учеником-инструменталистом состоит также и в том, что он в своей игре не должен быть на первом плане музыкального действия и свое видение музыки уметь соотнести с данными солиста. Надо учитывать такие факторы, как развитие ученика, его технические данные и возможность показать лучшие стороны его игры, помогать, а не мешать своим аккомпанементом. Играя в ансамбле с неуверенным солистом, пианист должен исполнить свое вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру с возможностями ребенка, пусть даже они и очень скромные. Нужно помочь ученику проявить себя в исполнении музыкального произведения, понять образное содержание, расставить правильно кульминационные акценты и идти вместе, рука об руку от начала и до конца, невзирая ни на какие неожиданности. Ученик должен чувствовать поддержку, но при этом постепенно привыкать к самостоятельности.

Следующее направление в работе концертмейстера – это подготовка ученика к выступлению на концертах, экзаменах и конкурсах. Происходит это в классе, когда преподаватель и концертмейстер задаются единой целью, чтобы получился качественный результат, в котором заинтересованы все. Большое значение для эффективности классной работы имеет союз концертмейстера и преподавателя, т.к. от этого зависит не только музыкальное развитие ученика, но и воспитание его как человека. В процессе урока или репетиции педагог нередко высказывает концертмейстеру пожелания, замечания и т.п. Это нормально, потому как преподаватель видит и слышит со стороны результат работы, он как бы «вылепливает» произведение, и ему виднее, что получается в итоге. Тем не менее, концертмейстер в процессе работы «пропускает» через себя

образное содержание, представляя и свое видение произведения. Вместе с педагогом по специальности он находит наиболее верную трактовку сочинений, темп, динамику, раскрывающие художественный замысел.

Еще один очень важный аспект: в ряду многих музыкальных профессий понятия «концертмейстер», «концертмейстерство» относятся к универсальным коммуникативным способностям, т.к. общение происходит не через слова, а через музыку. Под этим подразумеваются такие простые человеческие качества как умение поддержать беседу, выслушать своего собеседника, понять его, создать ему комфортные для общения условия. Неслучайно качества, характеризующие мастерство концертмейстера, – это так называемые «концертмейстерское чутье», «интуиция», относятся не столько к исполнительским или педагогическим, сколько к психологическим свойствам. Они складываются из общей музыкальной одаренности, в которую входит хороший слух, воображение, а также из приобретенных с опытом работы быстротой реакции, активностью. Выход на сцену для многих детей волнителен и тревожен, поэтому уверенный концертмейстер, который может помочь снять напряжение перед выступлением – это очень важно для ученика. Очень важна «обратная связь» с учеником, его глаза в моменты выступлений, иногда испуганные, неуверенные из-за сценического волнения. Здесь необходимо просто подбодрить ребенка своим вниманием, предельно сконцентрированным только на нем. В моменты выступлений концертных, конкурсных концертмейстер должен обеспечить максимальное удобство для игры ученика, дать опору, чтобы ребенок ощущал психологический комфорт. При этом нужно неотступно следовать за учеником, чутко реагировать на нюансы в исполнении солиста и сохранять ансамбль, несмотря на любые сюрпризы. Е. Шендерович ставит на первое место быстроту реакции, обеспечение удобства для солиста, способность быть «музыкальным лоцманом» – уметь провести «исполнительский корабль сквозь

всевозможные рифы. Солист – это парус, аккомпанемент – руль, лодка. лишенная одного из этих компонентов, не причалит к желаемому берегу, потеряет ориентир» [2].

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость. Сочетание этих качеств говорит о том, что концертмейстер – всесторонне развитая личность.

Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

Список литературы

1. Кубанцева, Е. Концертмейстерский класс. – М.: Академия, 2002.
2. Шендерович, Е. Размышления педагога [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.jerusalem-korczak-home.com/shen/shen2.html>.

*Худолеева Н.А.,
Детская школа искусств,
п. Солнечный, ХМАО – Югра*

ТРАНСПОНИРОВАНИЕ В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ

Для успешной практической работы концертмейстера большое значение имеет умение концертмейстера транспонировать аккомпанемент в другую тональность.

Обратимся к термину «транспонирование» или «транспозиция» (от лат. *transposition* – перестановка, перемещение) – оперенесение музыкального произведения или его части в новую тональность.

Что же нового привносит в музыкальное сочинение изменение тональности? Очень часто восприятие тональностей ассоциируется в сознании слушателей или музыкантов с тем или иным цветом, например, восприятие тональностей в красках было присуще Н.А. Римскому-Корсакову, А.Н. Скрябину. Для людей с абсолютным слухом смена тональности вносит в музыкальное произведение новое качество. Но и те музыканты, которые не имеют такого дара, не могут быть безразличны к новой тональности, так как они знают (именно, знают, а не слышат!) характер тональностей.

В концертной практике транспонирование обусловлено, как правило, самочувствием певца, поэтому очень часто вокалист исполняет произведение в более удобной для голоса тональности. Есть оперные арии, по традиции исполняемые в транспорте (ария Зибеля и каватина Валентина из «Фауста» Ш. Гуно, ария Германа «Что наша жизнь» из «Пиковой дамы» П.И. Чайковского и др.).

Г. Шахов считает, что обучение транспонированию по нотам

складывается из двух основных фаз:

- обучение транспонированию по слуху и чтению с листа;
- обучение транспонированию по нотам.

В первом случае происходит формирование и развитие слуходвигательных и зрительно-слуховых представлений музыкального материала. Для этого необходимо добиться, чтобы нотный текст уже при зрительном восприятии вызывал соответствующие слуховые представления о его звучании (пусть в исходной тональности), логике развития мелодии и гармонии, подбирался по слуху, особенно в тех тональностях, с которых начинается транспонирование по нотам.

И. Гофман отмечает, что: «Вопрос транспонировки связан с процессом слушания через посредство глаза. Этим я хочу сказать, что над пьесой нужно работать до тех пор, пока вы не научитесь представлять себе напечатанные ноты как звуки и звуковые сочетания, а не как тональные картины. Затем перенесите мысленно звуковую картину в другую тональность совершенно так же, как если бы вы переселялись со всем своим имуществом с одного этажа на другой и вам нужно было бы расставить вещи на новом месте так же, как они стояли на старом» [1].

Чтобы транспонировать по нотам, требуется умение играть их с листа. Таким образом, обучение транспонированию неразрывно связано с игрой по слуху и чтением с листа.

Лучше начинать с транспонирования на полтона без изменения названий нот (т.е. интервал увеличенной примы). Например, из соль мажора в соль - бемоль мажор, или из ля минора в ля - диэз минор. В таких случаях аккомпаниатор учится мысленно видеть ключевые знаки новой тональности и при игре обращает внимание лишь на встречающиеся в тексте случайные знаки (диэз на дубль диэз при

транспонировании вверх, бекар на бемоль при транспонировании вниз). После усвоения транспорта на увеличенную приму, можно переходить к изменению тональности на большую секунду, выяснив предварительно гармонический план пьесы (последовательность функций) и характер движения мелодии (восходящий, нисходящий или скачкообразный).

При транспонировании аккомпанеента особое значение имеет правильный бас, который является основой гармонии, поэтому главная задача концертмейстера – если не охватить всю фактуру, то правильно прочесть в транспорте бас, чтобы не сбить певца.

Для баянистов дополнительную сложность при транспонировании аккомпанеента с листа (например, классических романсов) представляет необходимость одновременно делать его переложение с фортепиано на баян, поэтому начинать обучение нужно с произведений, которые написаны для голоса в сопровождении баяна. После освоения техники переложения фортепианных аккомпанементов на баян (аккордеон) актуально переходить к их транспорту. Для концертмейстеров, имеющих инструменты с пятирядной правой клавиатурой, вопросы транспонирования значительно упрощаются. Конструктивные особенности такого инструмента позволяют, не меняя аппликатуры и позиции руки, транспонировать аккомпанемент на малую и большую секунды вверх и вниз.

Список литературы

1. Гофман, И., Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре / И. Гофман // [Электронный ресурс]. Режим доступа: // <http://gigabaza.ru/doc/68487-pall.html>
2. Шахов, Г. Игра по слуху, чтение нот с листа и транспонирование в классе баяна/Г. Шахов. – М., 1987.–189 с.

*Худяков О.В.,
Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского,
г. Москва*

ХАРАКТЕРНЫЕ ОШИБКИ В ПОСТАНОВКЕ КОРПУСА И РУК ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА НАЧИНАЮЩЕГО ФЛЕЙТИСТА И СПОСОБ ИХ ПРЕДОТВРАЩЕНИЯ

Объяснение некоторых терминов данной статьи:
«Лабрум» - отверстие в головке флейты для вдувания воздуха.
Номера пальцев соответствуют фортепианной аппликатуре.

О необходимости следить за положением ног

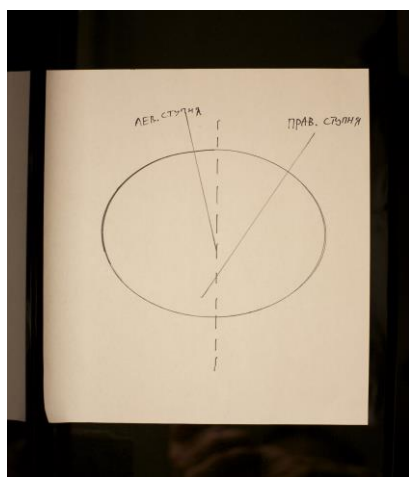
При постановке исполнительского аппарата флейтиста имеет значение абсолютно всё, в том числе и положение ног, в частности ступней, относительно друг друга. Ведь ноги – это как бы фундамент, на котором, подобно зданию располагается наше тело, а правильно построенный фундамент имеет первостепенное значение для устойчивости расположенного на нём здания. В этой связи уместно напомнить слова выдающегося скрипача Давида Фёдоровича Ойстраха, которые передаёт в своём интервью выдающийся пианист Святослав Теофилович Рихтер в фильме о нём режиссёра Бруно Монсенжона: «Главное в игре на скрипке – это живот и ноги». И эта фраза не означает преуменьшение остальных частей исполнительского аппарата. Наоборот, в этой фразе показано огромное значение устойчивого фундамента для исполнительского аппарата. Только тогда он будет по-настоящему свободен. Видео с исполнением Давидом Фёдоровичем концерта Чайковского убедительно свидетельствует о большом значении произнесённой им фразы.

При игре на флейте надо учитывать особенность, присущую игре только на этом инструменте, и которая больше не встречается ни на каком другом (из тех, что исполнитель держит в руках во время игры). Нет



Постановка ног при игре на флейте

другого инструмента, который так сильно бы находился в стороне от исполнителя. Из-за этого обе руки исполнителя вытянуты вправо, плечи, грудная клетка и, в какой-то степени, таз тоже повёрнуты слегка вправо относительно сомкнутых ног и ступней (когда носки вместе). И здесь мы можем сделать вполне естественный вывод, что правую ступню нужно переставить правее и совсем чуть-чуть назад, носком примерно под углом 30 градусов относительно её прямого положения. Тогда и левая ступня окажется примерно на 10 градусов носком повёрнута наружу. Расстояние между пятками примерно 30 см., а правая ступня около 10 см. назад от левой ступни. Конечно, эти расстояния и градусы весьма условны и во многом зависят от роста флейтиста.



Картонка с направлениями положений ступней

Считаю возможным положить под ноги картон или клеёнку с нарисованными на них направлениями разворота ног, но требовать от учащегося строгого соблюдения положения ступней вплоть до сантиметра нецелесообразно. Это педантичное требование не всегда будет учитывать рост учащегося и может только создать излишнее напряжение не только в ногах и теле учащегося, но и в его психологии, что ещё хуже. Повторяю, главная первопричина

необходимости отставления правой ступни чуть вправо и назад заключается в вытянутых руках, особенно левой, вправо.

Сейчас некоторые педагоги на Западе используют так называемую балансировочную доску, когда под середину доски прикрепляется брусочек, и учащийся должен, встав на края этой доски, балансировать, стремясь поместить центр тяжести тела над серединой этой доски. На мой взгляд, это даже вредная идея, зажимающая ученика психологически и слишком отвлекающая его от собственно игры на флейте. Естественность прежде всего.

Осанка также имеет важную роль. Позвоночник должен быть максимально прямым. Сутулость недопустима, так как сдавливает дыхание.

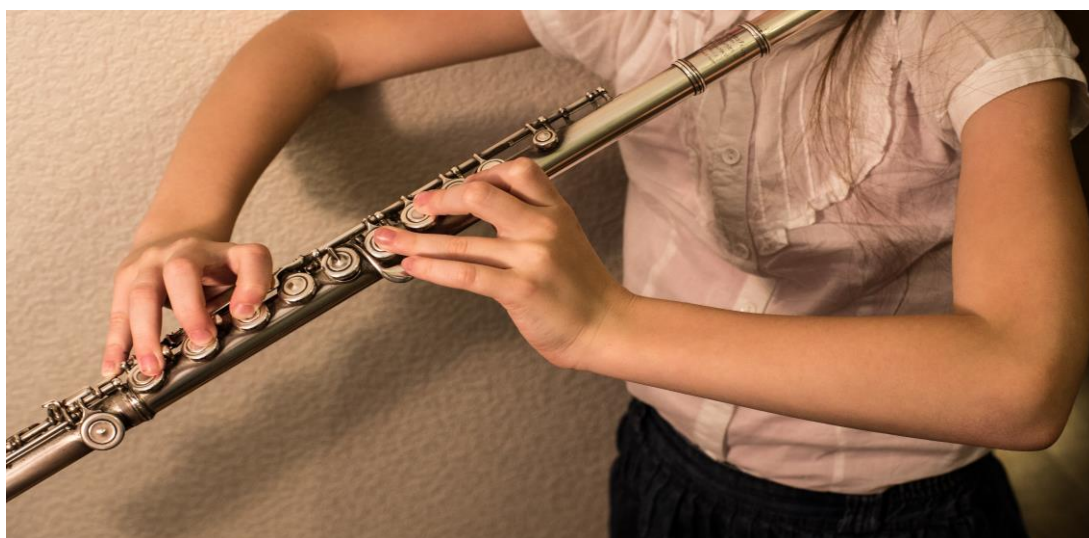
Каковы же характерные ошибки постановки ног у флейтистов?

1. Выставить одну из ног вперёд, задрать носок вверх.
2. Вставать на цыпочки, особенно достаётся правой ноге. Иногда пятка вообще не касается пола.
3. Периодически приседать во время игры. Здесь уместно в шутку посоветовать делать физическую зарядку до игры на флейте, а не совмещать это занятие с игрой.
4. Постановка по стойке смирно или наоборот, балетные позы.
5. Перенесение тяжести тела только на одну ногу с выпячиванием тазобедренного сустава этой ноги вбок. Это очень распространённый недостаток, лишаящий возможности глубокого, опёртого дыхания.
6. Отстукивание такта ногой. Часто сопровождается машущими движениями флейтой в такт или дрыганьем коленкой. Помимо технологической нецелесообразности, этот дефект ещё начисто лишает исполнение хоть какой-то музыкальности. Иоганн Иоахим Кванц в своём труде «Опыт наставлений в игре на флейте траверсо», объясняя соотношение длительностей, советует на первых порах отстукивать

длительность нот при помощи носка ступни. Но следует иметь ввиду, что Кванц адресовал свой труд очень широкой аудитории, в том числе и совсем начинающим, не имеющим педагога. С точки зрения современной методики, для разбора произведения целесообразнее практиковать дирижирование в размере такта с произношением ритма на удобный слог, например та-та-та (по мнению автора, лучше всего то-то-то, приучая горло к более открытому состоянию).

О положении рук флейтиста

Разумеется, все понимают, что не следует прижимать локти к грудной клетке, так как это препятствует глубокому полнообъёмному вдоху. Однако и задира́ть локти кверху тоже не следует. Прежде всего из-за неизбежного напряжения в сухожилиях при слишком сильном изгибе запястья. А слишком сильный изгиб запястья как раз и образуется из-за зади́рания локтей кверху.



Слишком поднятые кверху локти. Запястья слишком изогнуты

Так же следует заметить, что положение локтей может зависеть от того, насколько привёрнута или отвёрнута головка флейты по отношению к корпусу инструмента. Если головка слишком отвёрнута, то ученик,

желая исправить это положение, вместо того, что бы правильно установить головку в корпусе флейты, высоко задирает локоть левой руки. Соответственно локоть правой руки будет занимать низкое положение, находясь почти под флейтой. Если головка слишком привёрнута, то локоть правой руки будет слишком задран, локоть левой руки окажется прижатым к груди. Во всём этом легко убедится, испытав на себе. К сожалению, далеко не все фирмы, изготавливающие флейты, делают метки на головке флейты, помогающие правильно, и, что важно, всегда абсолютно одинаково устанавливать головку флейты в корпусе флейты. В данном случае хорошо использовать следующее правило: надо представить себе, что лабиум как бы находится под клапаном «до», и этот клапан мог бы полностью закрыть лабиум. Обычно для визуального контроля клапана флейты и лабиум располагают на одном уровне с глазом, как бы прицеливаясь из ружья.

Вообще, положение рук, особенно локтей относительно грудной клетки, неразрывно связано со степенью поворота головы влево относительно плеч. Если голову совсем не поворачивать, а держать строго прямо, то инструмент будет располагаться немного правее исполнителя, и придётся руками сильно тянуться вправо к флейте и левый локоть окажется прижатым к груди, а кисти и пальцы (особенно правой руки) будут испытывать дискомфорт. Если же пытаться не смещать левую руку вправо, то головка флейты будет располагаться над левым плечом, и исполнитель будет вынужден вытягивать голову влево к отверстию лабиума. Как видим оба стремления оставить положение головы или положение рук в естественном положении, приводит к негативному результату. Виной тому расположение инструмента в стороне от исполнителя, о чём уже было сказано в предыдущей главе. Необходим разумный компромисс в отношении двух указанных выше проблем. Наиболее правильной представляется следующая последовательность

действий: взять флейту, нажав на клапаны всеми пальцами обеих рук, поднять её в строго горизонтальном положении, расположив большой палец левой руки напротив рта. Затем чуть повернуть голову влево, при этом, естественно, рот окажется примерно сантиметров на 5 – 7 левее. Одновременно сдвинуть кисти рук в противоход голове вправо на такое же расстояние, с тем, чтобы рот совместился с отверстием лабиума. При этом важно отметить ещё одно обстоятельство: при повороте головы влево, воображаемая линия разреза губ оказывается под небольшим углом к воображаемой линии, образуемой двумя плечами. Необходимо небольшим движением правой кисти вперёд (как правило, на те же 5 – 7 сантиметров) придать флейте параллельное положение той самой воображаемой линии разреза губ. Приведённые только что действия, в сочетании с правильным положением ног, которое описано в предыдущей главе, приводят к наиболее разумному компромиссу в отношении проблем, связанными с неудобствами из за неестественного положения инструмента справа от исполнителя.

Почему флейту необходимо держать, нажав на клапаны всеми пальцами обеих рук, когда подносите её к губам

Часто ученики кладут головку флейты на левое плечо, задирают его повыше и тянутся губами к лабиуму, слишком сворачивая шею влево. В результате получается зажатое левое предплечье, скрученное положение горла, невозможность полноценного, свободного вдоха. Причина этих неправильных и крайне вредных действий заключается в том, что ученик готовит исполнительский аппарат к игре на инструменте в не верной последовательности. То есть сначала пытается приложить флейту к губам, а только затем располагает пальцы в их позиции относительно клапанов инструмента. Ясно, что в момент поиска пальцами их позиции, флейта находится в крайне неустойчивом положении, и у ученика возникает

вполне естественное желание положить её на плечо, облегчая себе задачу на данный момент. Но только на данный момент. В дальнейшем последствия этого «временного комфорта» будут катастрофическими.

Внимательный читатель наверняка обратил внимание на употреблённое в предыдущей главе выражение «взять флейту, нажав на клапаны всеми пальцами обеих рук». Именно способ держать флейту всеми пальцами обеих рук (исключение может составить только мизинец левой руки на французской системе) при поднесении инструмента к губам, избавит ученика от множества ошибок в постановке. Преимущества данного способа колоссальны.

Во-первых, ученик берёт флейту, имея возможность визуально контролировать данный процесс, следуя советам педагога. Во-вторых, флейта держится в руках надёжно и крепко, исполнитель, может перемещать инструмент в пространстве как угодно и точно найти место соприкосновения флейты с губами. Все клапана под пальцами в этот момент будут нажаты. Во избежание недоразумения заметим, что это отнюдь не преследует цель начинать звукоизвлечение с нот, для которых необходимо нажать все клапана. После соприкосновения флейты с губами и готовности начать звукоизвлечение, нужно будет просто отпустить лишние клапана.

О правильном положении пальцев на флейте

В предыдущих главах мы последовательно рассматривали проблемы постановки флейтиста начиная с ног, тазобедренного сустава, позвоночника и грудной клетки, плеч, шеи и головы, локтевых суставов рук и кистей. Теперь рассмотрим постановку пальцев, движение которых имеет непосредственное отношение к игре на инструменте. Все предыдущие аспекты как бы подводят нас к этой проблеме. Но это не значит, что они менее важны. Для наиболее правильной постановки всего

исполнительского аппарата флейтиста, включая постановку дыхания, имеет значение весь комплекс затронутых выше проблем.

Выше автор советовал при поднесении флейты к губам, держать её всеми пальцами обеих рук. Но как правильно брать её всеми пальцами? Какова последовательность этого неестественного, на первый взгляд, действия, которое изобилует во многих случаях пагубными ошибками?

Самый первый шаг автор советовал бы начать, применяя вместо флейты круглую палочку, диаметром и длиной примерно с флейту, но не больше. Это важно для того, чтобы сконцентрировать внимание ученика на позиции кистей и пальцев, не отвлекаясь на расположение клапанов. Применение на самом первом шагу палочки вместо флейты даст возможность с самого начала добиться свободы в положении пальцев и кистей рук. Флейта заметно тяжелее палочки. К тому же, флейта сама по себе очень сложный и красивый предмет и, в первый же момент, может вызвать психологическую и, как следствие, мышечную зажатость у начинающего ученика.

Начинать следует с левой руки. Ученик должен установить кисть левой руки перед собой на высоте локтевого сустава, распрямив пальцы, которые указывают вперёд. Плоскость ладони перпендикулярна полу, пальцы сомкнуты, но первый палец поднят вверх. На фалангу второго пальца перпендикулярно пальцу кладём палочку и сгибаем второй палец, как бы закрывая клапан «до». В этот момент палочку должен держать педагог. Затем кладём первый палец на место воображаемого клапана «си». В этот момент необходимо следить, что бы фаланга первого пальца не слипалась с ладонью. Первый палец должен быть немного изогнут внутрь, образуя со вторым пальцем, как бы «окошко». Затем последовательно положить на палочку третий и четвёртый пальцы. Пятый палец пока не задействуем (французская система), но следим, чтобы он не залезал под палочку и не задирался вверх.

Теперь очередь правой руки. Предварительно полезно попросить ученика изобразить, как он берёт первым и вторым пальцем щепотку соли, при этом эти два пальца тоже образуют между собой как бы круглое «окошко». А ещё лучше и на самом деле использовать какое-либо сыпучее вещество. Далее этой щепоткой нужно взять палочку в районе воображаемого клапана «фа». При этом палочка свободно лежит на подушечке первого пальца, а второй палец совсем слегка прижимает палочку. Теперь наступает важный момент, во многом определяющий технику игры правой руки. Речь идёт об употреблении пятого пальца. Начинающие ученики часто забывают постоянно держать пятый палец правой руки в нажатом положении на клапане ми бемоль (и поднимать его только на нотах «ре» первой и второй октав). Как следствие, при исполнении нот до диез, до бекар второй октавы, флейта сваливается с фаланги второго пальца левой руки, будучи лишённой опоры пятого пальца правой руки. Ученик инстинктивно подхватывает флейту фалангами второго и третьего пальцев правой руки. Да так они в этом положении и остаются. Из-за этого, пальцы правой руки, когда не нажимают клапана далеко вылезают за их пределы, а когда нажимают – либо делают это фалангами, а не подушечкой, либо принимают «клещевидное» положение. И то и другое создаёт проблемы, особенно при игре на инструменте с резонаторами на клапанах. Для избегания подобного дефекта необходимо с первых же шагов приучать ученика к работе пятого пальца правой руки.

Считаю целесообразным сразу после взятия палочки щепоткой правой руки, класть на палочку пятый палец. И только потом третий и четвёртый пальцы.

Весь этот процесс с палочкой необходимо повторять до тех пор, пока ученик не сможет делать его, последовательно, безошибочно и уверенно. Затем палочку можно заменить флейтой. Здесь может возникнуть вопрос:

«А с какой ноты следует начинать звукоизвлечение на флейте?» Ответ таков – звукоизвлечение нужно начинать на головке инструмента отдельно от корпуса флейты. Причём в четырёх вариантах:

1. Звук на головке, не закрывая её открытый конец.
2. Передувание этого звука.
3. Звук на головке, закрыв ладонью её конец.
4. Передувание этого звука.

Занятия на головке хорошо сочетать с освоением постановки рук при помощи палочки. Как правило, достаточно дней 7 – 10, но крайне желательно в этот период как можно чаще контролировать ученика, так как именно в этот момент могут возникнуть ошибки в постановке. Исправлять дефекты постановки очень трудно, особенно уже укоренившиеся на уровне рефлексов. На это может уйти не один год.

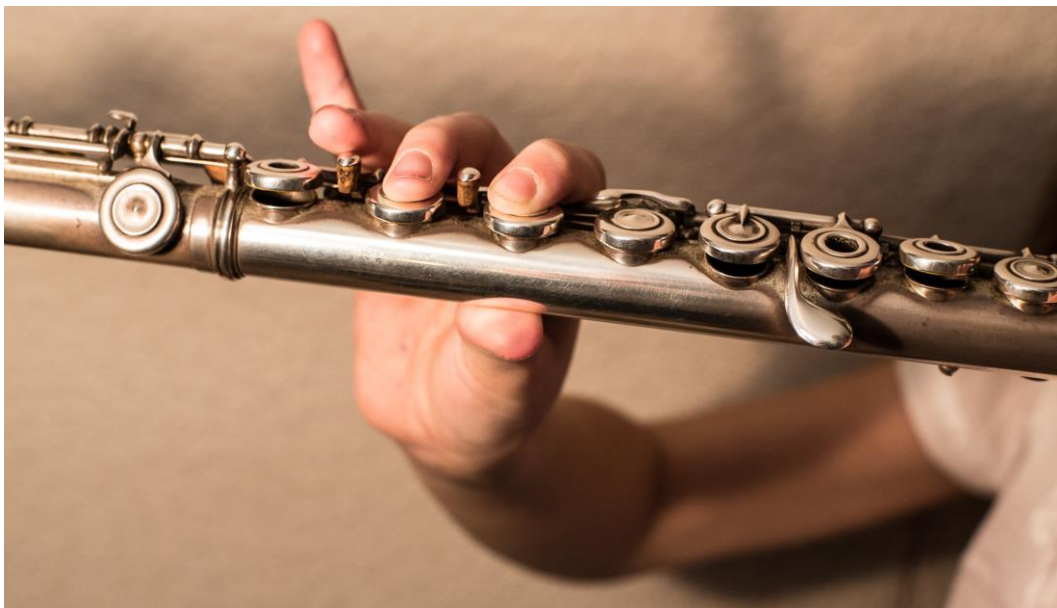
Только после качественного звукоизвлечения на головке, особенно пунктов 1 и 3, можно переходить к исполнению нот на флейте. Как было сказано выше, учиться нажимать все клапана отнюдь не преследует цель сразу извлекать звуки, при которых задействованы все пальцы. Если ученик может хорошо звучать в третьем пункте игры на головке, то я бы рекомендовал начинать со звука «фа» первой октавы. По одной причине: чтобы пятый палец правой руки не был одиноким, и нажимал бы свой клапан в содружестве со вторым. Затем можно переходить к звукам «соль» и «ля» первой октавы. Пятый палец правой руки к этому времени уже осознает свою важность и незаменимость.

Начинать со звука «си» и выше я бы не рекомендовал, так как, чем меньше пальцев нажимают клапана, тем хуже устойчивость флейты и выше вероятность появления вредных навыков. Педагогу, желающему следовать данным рекомендациям, следует самому подобрать или сочинить подходящие пьесы, так как, к сожалению, в известных пособиях начальной игры на флейте, подобная последовательность не встречается.

Но как выход из положения, можно транспонировать на тон вниз некоторые самые начальные пьесы из этих пособий, которые начинаются с ноты «соль» первой октавы. То есть, они будут начинаться с ноты «фа» первой октавы.

Перечислим основные ошибки постановки пальцев:

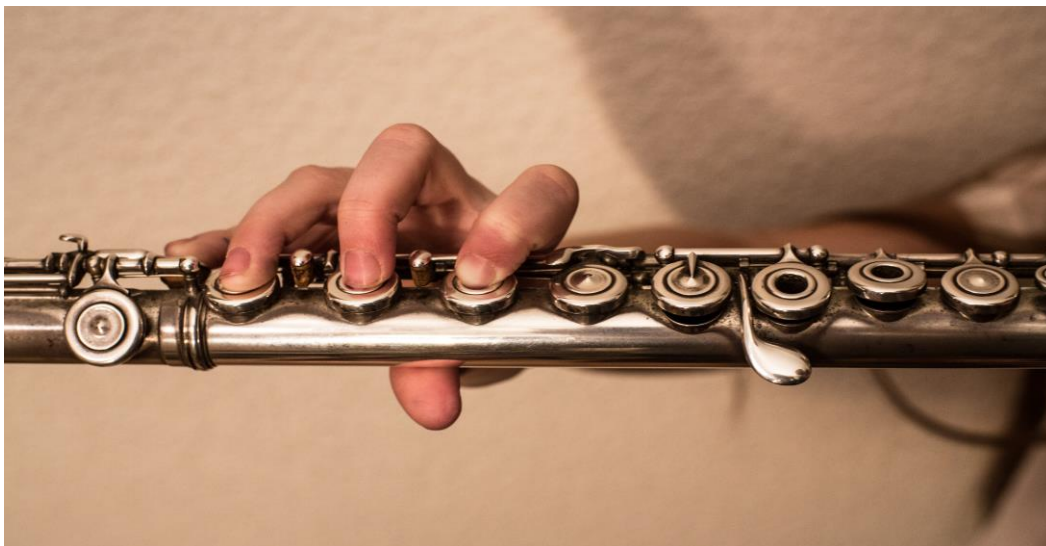
1. Не нажатый мизинец правой руки (нет достаточной устойчивости инструмента при «до», «до диез» второй и третьей октав, «ми», «фа», «фа диез» первой и второй октав звучат тускло). Если кто то видел старинные картины, где флейтист изображён с задраным мизинцем правой руки, то следует иметь ввиду, что на барочной флейте была несколько иная техника игры.



Так нота «ми» звучит тускло

2. Придерживает флейту фалангами второго и третьего пальцев правой руки.
3. Как следствие пункта 2, слишком высунутые пальцы правой руки.

4. Слишком высунутый палец правой руки. Отсюда слишком согнутые, «клещневидные» пальцы правой руки при нажатии клапанов и открывание их путём выбрасывания пальцев вперёд.



Слишком согнутые пальцы

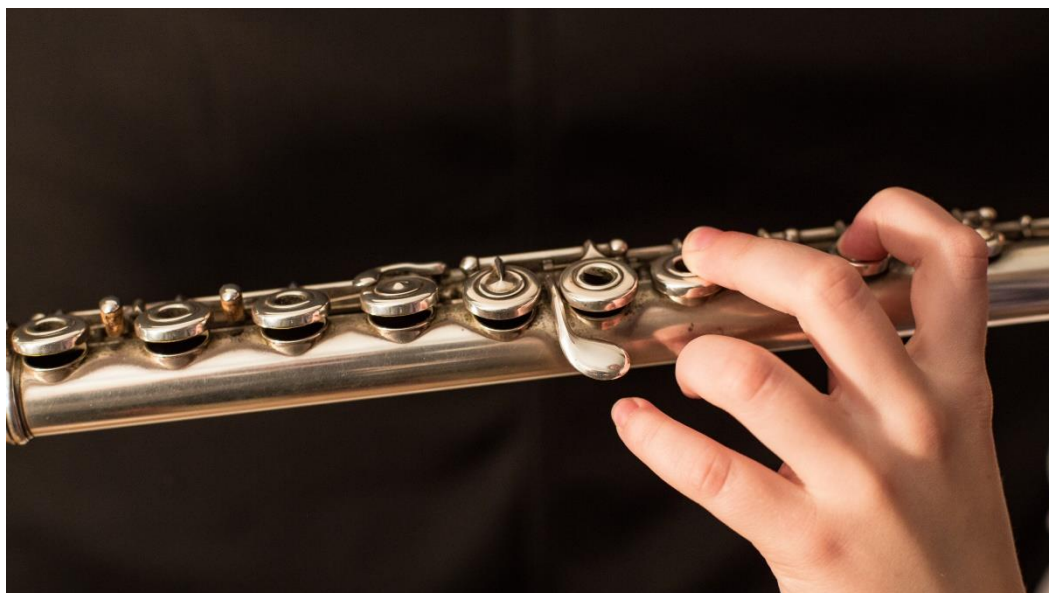


Открывание клапанов путём выбрасывания пальцев вперёд. Из-за высунутого первого пальца.

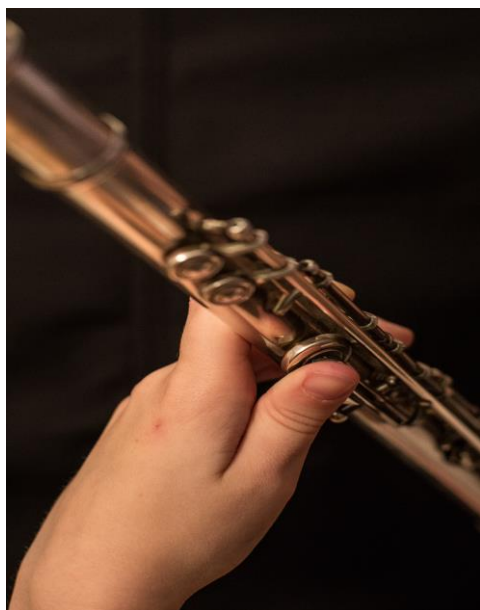
5. На левой руке открывание клапанов путём соскальзывания
ВНИЗ:



6. Залезают пальцы левой руки под флейту:



7. Слипшиеся пальцы (1-й с боком ладони) на обеих руках:



Левая рука



Правая рука

8. «Подвальное» положение 5-ого пальца левой руки:



9. Налезание третьего пальца на второй правой руки:



10. Забывает поднимать 2-й палец левой руки на нотах «ре» и «ре диез» второй октавы, «ре» третьей октавы. Это не всегда промах педагога. Может появиться в самый неожиданный момент, особенно, когда был перерыв в занятиях.

11. Забывает поднимать 2-й палец левой руки на ноте «соль диез» третьей октавы.

12. Забывает положить 1-й палец левой руки на ноте «фа диез» третьей октавы на клапан «си бекар».

13. Путает трельные рычажки на трели «до – ре» третьей октавы.

14. Слишком сильно задирает пальцы. Некоторые педагоги на Западе подкладывают под пальцы картонные кружочки размером с монетку. Задача ученика играть так, что бы монетка не падала. На мой взгляд, слишком радикальный метод, допустим лишь, как шутка, что бы проблему доходчивее обозначить).

Итак, можно кратко сформулировать сущность постановки пальцев при игре на флейте: пальцы должны порхать над флейтой. Не стучать, не подсакивать, не дёргаться, а именно порхать.

*Шатских Ю. В.,
Центр искусств для одаренных детей Севера,
г. Ханты-Мансийск*

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕГРАЦИИ МУЗЫКИ XX ВЕКА В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Музыка – единственная область,
в которой человек реализует настоящее...
Феномен музыки дан нам единственно для того,
чтобы внести порядок во все существующее,
включая сюда прежде всего отношения
между человеком и временем
И.Ф. Стравинский

Не так давно человечество переступило рубеж нового тысячелетия. На календаре – 2014 год. Свыше 70 лет прошло с того момента, как Джон Кейдж первым из композиторов препарировал рояль; около 90 лет назад Генри Кауэлл стал широко использовать в своих фортепианных сочинениях кластер; в начале минувшего столетия Арнольд Шенберг впервые применил в своем вокально-инструментальном цикле «Лунный Пьеро» прием *Sprechgesang*. Все эти поистине революционные для своего времени события, коренным образом изменившие ход развития искусства в XX веке, канули в лету, однако, мы с упорством, достойным лучшего применения, продолжаем именовать отождествляемый с ними пласт музыкальной культуры современным. Вероятно, это парадоксальное несоответствие возникает по той причине, «...что еще не обретена та необходимая историческая дистанция, которая позволит естественно воспринимать наследие этого столетия как наследие прошлого. Картина музыкальной культуры XX века как цельного этапа истории лишь начинает для нас прорисовываться. XX век мы еще ощущаем как свою духовную среду обитания, психологически мы еще принадлежим ему...»

[4, С. 14]. В этой связи изучение культурного наследия эпохи, исторический диалог с которой на сегодняшний день предопределен отсутствием хронологической дистанцированности является актуальным.

Музыка, как любое временное искусство, постоянно и динамично развивается. Новый век рождает новые формы выражения. XX столетие, как никакой другой период в мировой истории, имеет право именоваться переломным этапом в развитии искусства в целом и музыки – в частности. Приведем типичную обобщенную периодизацию искусства XX века:

- искусство до первой мировой войны – первая волна модернизма, период зарождения новых форм и средств выразительности;
- искусство периода между двумя мировыми войнами – время, когда в искусстве рациональное и иррациональное становятся все более далекими. В этот период складывается новое, модульное видение мира. В музыке эффект разорвавшейся бомбы производит додекафония Арнольда Шенберга, согласно которой 12-тоновая серия организует атональное целое. «Игра с тональностями» Пауля Хиндемита находит свое воплощение в его «Руководстве по композиции»;
- послевоенное искусство – господство европейского авангарда. Центром Новой музыки становятся Дармштадтские летние курсы – своеобразная альтернатива консерваторскому образованию, экспериментальная площадка для передовых идей молодых композиторов – П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Ноно, Л. Берио. Доселе неизвестную концепцию мобильной или алеаторной композиции в своей статье «Alea» выдвигает Пьер Булез;
- новейшее искусство настоящей действительности. После распада СССР представители постсоветского пространства, до тех пор остававшиеся в тени европейских и американских мастеров, выдвигаются на лидирующие позиции в музыкальном сообществе.

Среди центральных художников нового музыкального сознания – С.А. Губайдуллина, С.С. Слонимский, Р.К. Щедрин и др.

Музыка XX века представляет собой феномен эволюции композиционных параметров. Среди ключевых особенностей современной музыки, рождающих основные трудности при ее освоении:

1. Трансформация образной сферы.

Многие процессы, управляющие преобразованием музыкального мышления в XX веке можно осмыслить, прерогативно, с точки зрения энергии. Здесь сами собой напрашиваются интермедийные параллели музыки с акциональной живописью: Джексон Поллок, представитель абстрактного экспрессионизма, создавал свои полотна, танцуя и разбрасывая краску на лежащий на полу холст. Получившиеся в итоге этого выплеска эмоций художника гигантские, буквально «поглощающие» аудиторию картины следует рассматривать как своего рода окно в его собственный мир.

2. Нестандартная трактовка традиционного инструментария:

- привлекающая за счет периферийных способов звукоизвлечения дополнительные возможности инструментов. На фортепиано – беззвучное нажатие клавиш, удар по клавише при зажатой струне, игра на струнах (пальцами, ладонями, при помощи плектра), игра на клавиатуре ладонью или предплечьем, удары ладонью по корпусу и т.д.;
- оперирующая препарированными или подготовленными инструментами, особым образом видоизмененными при помощи специальных приспособлений и внешних вспомогательных предметов (болтов, шурупов, монет и пр.), приводящими к пермутациям звуковых характеристик инструмента;
- использующая амплифицированные или искусственным образом подзвученные инструменты.

3. Изменение подхода к фиксации звуковых реалий.

Применение нетипичных – аналитической и синтетической нотаций. Упорядочивающая все параметры музыкального языка аналитическая нотация организует материал, главным образом, внутри сериальной техники, синкретическая нотация, напротив, характерна для музыки, реализованной в рамках индетерминизма.

Охарактеризованный выше процесс постоянного обновления средств выразительности неизбежно привел к необратимым, кризисным изменениям музыкально-смысловой составляющей современной действительности. В XX веке в корне изменились представления о красоте и упорядоченности, в сфере искусства. Тем не менее, новые музыкально-эстетические модели распространяются и укрепляются в общественном сознании. На сегодняшний день на концертной эстраде можно встретить программы, в которых на равных правах «соседствуют» произведения Л. В. Бетховена и Б. Мартину, П. Чайковского и Э. Денисова, Ф. Шуберта и Ч. Айвза. Это означает, что Новейшая музыка постепенно входит в практику концертного исполнения и становится эстетически доступной для слушателя. Складывается ситуация, свидетельствующая о том, что «... происходят какие-то коренные перемены не только в содержании музыкального творчества, но в критериях музыкальной красоты и ценности, в психологии восприятия, в самой человеческой психологии, в самом человеке. Музыка лишь зеркало, которое показывает нам эту эволюции, на своем невербальном, звуко-чувственном языке».

Ситуация в музыкальном мире в XX столетии изменилась до неузнаваемости, несмотря на это, и воспринимать музыку и учить музыке, продолжают так, как будто мы живем в системе координат XIX века.

Формированию широкой сферы исполнительских интересов студентов служит внедрение в педагогический репертуар, так называемой, современной музыки, в том числе самых авангардных ее проявлений. Цель

– обратить молодых музыкантов к изучению культурного наследия XX века. Суть интересующей нас проблемы заключается в том, что на сегодняшний день интеграция музыки XX века в педагогический репертуар для фортепиано движется откровенно медленными темпами, однако, отечественный репертуар фортепианной музыки XX века в нашей стране изучен в несравнимо большей степени, нежели зарубежный. Сочинения С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, В.А. Гаврилина, Г.В. Свиридова, Е.И. Подгайца встречаются в афишах концертных программ значительно чаще, нежели опусы их зарубежных «коллег». При этом пролагаемый путь попадания подобного рода музыки в репертуарную палитру исполнителей тернист и не всегда нагляден. Изрядная часть модёрновой фортепианной музыки пока представляет, преимущественно, теоретический интерес – «Четыре ритмических этюда» (1949-50 гг.), «Каталог птиц» (1956-58 гг.) Оливье Мессиана (1908-1992); «Макрокосмос» (1972-73 гг.) Джорджа Крама (род. 1929 г.), Этюды (1985-2001) Дьёрдя Лигети (1923-2006), фортепианные пьесы Мортон Фельдмана (1926-1987) и др.

В настоящей статье рассматриваются проблемы и перспективы включения музыки XX века в педагогический репертуар для фортепиано, адресованный, главным образом, студентам средних специальных и высших учебных заведений. Это связано в первую очередь с тем, что ресурсы современной музыки, предназначенной для освоения исполнителями более раннего возраста, к примеру, учащимися музыкальных школ и школ искусств весьма ограничены.

Первопричина трудностей, связанных с постижением культурных ценностей минувшего столетия кроется в том, что сочинения XX века интегрируются в сольный и камерный репертуар пианистов «по остаточному принципу». Иными словами, они просто-напросто «теряются из виду» на, казалось бы, безграничных просторах литературы для «королевского инструмента». Преподаватели не включают в свою

репертуарную политику сочинения ныне живущих или недавно ушедших из жизни авторов, таким образом, сводя на нет возможность создания условий для адекватной оценки молодыми музыкантами последних передовых достижений в искусстве. Далеко не каждый преподаватель обладает достаточным практическим опытом «прочтения» новых опусов.

Новую фортепианную литературу непросто освоить по причине отсутствия готовых унифицированных подходов к ее изучению. При этом, не умея воссоздавать образный строй сочинений XX века, мы лишаемся внушительного количества поистине удивительной музыки. В связи с этим потребуются терпение, а главное – желание уловить внутренние смысловые нити современного языка, так как музыкальный «... смысл никогда не раскрывается сразу, с первого взгляда, в виде готовой информации, но требует вхождения, вживания...» [1, С. 8].

Исполнитель, находящийся в современных реалиях, просто не имеет права обходить стороной новый и новейший репертуар, он обязан двигаться по направлению к неведомому, озаряя своим талантом путь последователям.

Список литературы

1. Ивашкин, А.В. Беседы с Альфредом Шнитке / А.В. Ивашкин. – М.: Культура, 2003.
2. Кюрегян, Т.С. Форма в музыке XVII – XX веков / Т.С. Кюрегян. М.: Сфера, 1998.
3. Ценова, В.С. Теория современной композиции [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://zvukinadezdy.ucoz.ru/publ/metodiki/posobie/v_s_cenova_teorija.

*Шитова В.В.,
Детская школа искусств № 2,
г. Сургут.*

ОБРАЗ И СЮЖЕТ – ОСНОВА ПОНИМАНИЯ И ВЕРНОГО ИСПОЛНЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Как известно, музыка – искусство звуков. Но любой композитор творит, создавая в своем воображении образы, картины, ситуации. Невозможно представить произведение, которое не имеет какого-либо сюжета. Однако многие педагоги забывают открыть своим ученикам эту особенность.

Замечали ли вы, что некоторые исполнители играют сухо, механистично? Их интерпретация не несет в себе смысла, а только лишь «голый текст». В их руках даже самое великое произведение превратится в скучный набор нот.

Задача педагогов на начальном этапе обучения музыке – показать ребенку, что в тексте произведения нет ничего случайного. Все элементы музыкального языка, средства выразительности подобраны композитором согласно с его замыслом. Нередко юные музыканты неверно исполняют штрихи, не соблюдают темпы, динамические оттенки. Происходит это не из-за незнания этих средств, но из-за непонимания самого смысла произведения.

Конечно, многие произведения сами подсказывают свое содержание – они имеют программное название («Клоуны», «Кукушка», «Материнские ласки» и др.). Начиная работу над ними с учеником, необходимо с первых же уроков разобрать с ребенком связь смысла сочинения, его сюжета с теми приемами игры, средствами выразительности, которые проставлены композитором или редактором в тексте.

Но как быть с непрограммными произведениями? Несомненно, композиция должна быть услышана ребенком в исполнении педагога либо в записи. Но придумать сюжет ребенок должен сам. Это является очень действенным способом развития воображения и творческих способностей.

Первым этапом понимания музыки является осмысливание музыкального материала. Представить сюжет и нарисовать картину, сочинить рассказ по предложенному произведению – вот как маленький (да и взрослый) исполнитель сможет понять происходящее в музыке. Вторым этапом должен стать совместный с педагогом анализ нотного текста с обязательными акцентами на приемы исполнения. Здесь необходимо показать ученику, насколько весомыми в создании той картины, которую он представил, являются штрихи, динамические оттенки, баланс голосов и т.д. Эта работа должна проводиться на протяжении всего разучивания произведения. Заключительным этапом может стать запись исполнения ученика и ее прослушивание. Такая работа поможет ребенку понять, верно ли он показал картину из своего воображения.

Таким образом, выполняется важная задача всей системы музыкальной школы – связь практики с теорией. И эта связь, вместе с пониманием сюжета, образов произведения, в свою очередь, ведет к правильному, осмысленному исполнению и развитию творческих способностей ребенка.

Список литературы

1. Михайлова, М. А. Развитие музыкальных способностей детей / М.А. Михайлова // Ярославль.: Академия развития. – 1997.
2. Шатковский, Г. Развитие музыкального слуха / Г. Шатковский. – М.: Амрита, 2012.

*Штерцер О.В.,
Детская школа искусств № 1,
п. Салым, ХМАО – Югра*

ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ И МЕТОДЫ РАБОТЫ С УЧАЩИМИСЯ СТАРШИХ КЛАССОВ ДШИ В КЛАССЕ ДОМРЫ

В настоящее время перед образованием стоит актуальная проблема по развитию активной, творческой, гармонично развитой (в духовно-нравственной, художественно-эстетической, интеллектуальной сфере), психически и физически здоровой личности. Наиболее эффективно эта проблема решается в системе образования детских школ искусств, где личность – культура – образование – творческая деятельность являются неразрывными звеньями одной цепи. В каждом ребенке сконцентрирован колоссальный эмоциональный опыт, имеющий генетическую природу. Наиболее сильно это выявляется, как правило, через музыку.

Основной формой работы с учащимися в ДШИ является урок по специальности, который несёт в себе учебно-воспитательные функции, и решает основные *цели* образования, а именно:

- музыкально-эстетическое воспитание, приобщение их к сокровищнице музыкального искусства;
- подготовка наиболее одаренных учащихся к дальнейшему профессиональному обучению в музыкальных и культурно-просветительских учебных заведениях.

В связи с этим определяются следующие *задачи*:

- формировать музыкальную культуру;
- развивать музыкальные способности;
- воспитывать художественный вкус, активизировать музыкально-познавательскую деятельность, расширять музыкальный кругозор;

- обучать разнообразным приемам игры на инструменте;
- развивать профессиональные знания природы исполнительского аппарата;
- воспитывать волю; укреплять здоровье;
- формировать исполнительскую культуру;
- осваивать навыки чтения с листа, игры в ансамбле;
- развивать умение продуктивно, целеустремлённо работать.

Работая со старшеклассниками в классе домры, преподаватель должен добиваться единого гармоничного развития технических и художественных навыков. Такое развитие достигается в результате работы над музыкальными произведениями различных стилей, жанров и форм, разнообразной фактуры. В основе учебного репертуара должны быть использованы оригинальные произведения, написанные специально для домры, лучшие произведения скрипичной литературы, отечественных и зарубежных классиков, из которых надо выбирать наиболее удобные для исполнения на домре произведения, которые были бы близки к самой природе звукоизвлечения на домре. А также эстрадные, джазовые произведения, обработки народных песен и танцев. Общеизвестно, что музыкальное воспитание протекает тем успешнее, чем разносторонне оно ведется. Музыкальный материал должен быть разноплановым, высокохудожественным, раскрывать вечные общечеловеческие проблемы, богатство эмоционального мира человека, тем самым побуждать домристов-старшеклассников к их осмыслению, воспитанию ценностного отношения как к явлениям жизни, так и к произведениям музыкального искусства.

Учащиеся старших классов, как правило, подростки от 13-15 лет. Психологические особенности подростка этого возраста характеризуется потребностью в самоутверждении и самореализации в деятельности, имеющей личностный смысл. Именно в это время вырабатываются

умения, навыки, деловые качества, происходит выбор будущей профессии. Исключительно велика роль слова педагога в музыкальном обучении, воспитывающего и обучающего, организующего и контролирующего. Замечания или беседы преподавателя с подростками должны быть ненавязчивыми, а в некоторых случаях даже незаметными для ученика.

Основные методы, используемые в обучении: объяснительно-иллюстративный, репродуктивный и поисковый, творческий. В первом случае преподаватель объясняет, рассказывает, показывает, внушает знания в готовом, адаптированном для познания виде, организует их усвоение. Во втором – обеспечивает и контролирует практическую деятельность учащихся по овладению их исполнительскими, слуховыми, аналитическими умениями, т.е. обращается к репродуктивным методам. Наиболее важной психологической характеристикой подростка является повышенная познавательная и творческая активность, которые находят реализацию в процессе обучения музыке. Учащихся старших классов необходимо вовлекать в различные творческие проекты, где они могут реализовать свои исполнительские, артистические достижения в различных формах (сольные выступления, игра в различных ансамблевых составах, пробовать себя в роли ведущих на концертах для сверстников, родителей, учителей, общественности, а также заниматься поисково-исследовательской деятельностью). Такой метод является творческим. При соблюдении дифференцированного подхода к учащимся старших классов преподавателю следует приобщать их к самостоятельному поиску. Учитывать мыслить и действовать творчески, и тем самым помогать становлению музыкальной индивидуальности ученика, наиболее полной реализации его способностей, а также проявлению в музыкальной деятельности лучших личностных качеств.

Важнейшим принципом музыкальной педагогики является гармоничность музыкально-художественного и технического развития

юного музыканта. В основе работы юного домриста над музыкальным материалом должно быть ясное, отчётливое представление о художественной цели исполнения. Учащимся следует объяснять, что техника – это только совокупность средств музыкально-выразительного исполнения, которая должна быть подчинена задаче раскрытия художественного замысла исполняемого произведения. При работе над техникой исполнения одновременно решаются следующие задачи: планомерное накопление и развитие основных приёмов игры на домре, разнообразное их сочетание и видоизменение; овладение определёнными приёмами и навыками, необходимыми для исполнения репертуара. Основным в работе над техникой является постоянное стремление и высокому качеству звука, ритмичностью игры, к технической свободе и целесообразности приёмов. Изучая с учащимся какой-либо приём, нужно, прежде всего, добиваться от него ясного понимания неразрывной взаимосвязи между музыкально-слуховым представлением и его двигательным воплощением. Музыкально-слуховое представление должно опережать движение, определять его и контролировать правильность звукового результата. Для этого необходимо представлять и слышать звук во всём его многообразии: чистоте, силе, тембровой красочности, динамической гибкости и т. д. Выполнение такой задачи требует постоянной, систематической работы на протяжении всей учёбы в классе домры.

Звук – основа музыки. Красивое звучание домры заключается в чистом, серебристом звуке, без призвуков и стука. Домристы всегда должны заботиться о качестве звука и ставить его в центр внимания в своём исполнительстве. В работе со старшеклассниками особо следует совершенствовать навыки игры в тремоло, процесс, как всем известно, бесконечный. В своих занятиях учащимся необходимо стремиться достигать наивысшего качества звучания на инструменте. При этом

учащийся должен контролировать состояние работы мышц рук, не допуская ни малейшего зажатия. Во время игры учащийся должен уметь находить «мгновенный отдых» и рационально использовать его для расслабления мышц, добиваясь, таким образом, полной свободы движений.

Большое значение для качественного звука в исполнении имеет и сам инструмент, учащиеся должны иметь возможность заниматься на качественных, мастеровых домрах, иметь представление о процессе изготовления таких инструментов, слышать звуковые отличия хорошей концертной домры от простой, ученической. Огромную роль для хорошего звучания на домре играет также качество медиатора. От него зависит сила, сочность, красота звучания. Немаловажное значение для качества извлекаемого звука имеют и его размеры, форма, полировка. Следовательно, медиатору надо уделять постоянное внимание.

Органичной частью работы в классе специальности со старшеклассниками является систематическое развитие навыков чтения с листа. Для выработки правильного навыка чтения с листа учащемуся необходимо усвоить определённые правила: перед игрой нужно посмотреть текст, определить тональность, метроритмическую структуру, темп, общий характер музыки, элементы формы, наиболее характерные особенности фактуры; научиться во время игры видеть текст с некоторым опережением, следить за штрихами. Желательно 2-3 проигрывания, чтобы уточнить общий характер музыки.

В старших классах учащиеся не всегда отдают себе отчёт в том, что никакая самая рациональная методика работы педагога не может дать высоких результатов (например, участие и победы в конкурсах), если совместная работа педагога с учащимся не опирается на правильную систему интенсивных самостоятельных занятий дома. Учащимся следует внушать, что в основе домашних занятий должны быть регулярность,

точный учёт необходимого, экономия времени, максимальная активность в занятиях, а также умение искать самостоятельные пути в преодолении технических и художественных трудностей. Для этого педагогу следует систематически знакомить ученика с множеством конкретных методов работы, способов, помогающих с наименьшей затратой сил и времени добиваться наибольших результатов.

Приобщая детей к музыке как источнику положительных эмоций, мы защищаем их и от пагубных пристрастий, что особо актуально в подростковом возрасте. Учёными приведены убедительные доказательства того, что среди учащихся ДШИ, ДМШ практически не бывает ни правонарушителей, ни бытовых хулиганов, то есть музыка обладает большими духовно-нравственными и оздоровительными возможностями.

Список литературы

1. Гелис, М. Методика обучения игре на домре. Методические рекомендации / М.Гелис. – Свердловск, 1988.
2. Олейников, Н.Ф. О технике рук домриста. – Екатеринбург, 2004.
3. Хилько, М.Е. Возрастная психология / М.Е. Хилько, М.С. Ткачева. – М.: Высшее образование, 2008.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АБНАСЫРОВА Айгуль Вакилевна, преподаватель бюджетного учреждения профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут.

АДАМОВА Наталья Владимировна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств № 1», г. Сургут.

АРТАМОНОВА Светлана Андреевна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств № 1», г. Сургут.

БАРХАТОВА Ирина Борисовна, доцент, зав. кафедрой музыкального искусства эстрады Тюменской государственной академии культуры, искусств и социальных технологий, г. Тюмень.

БАРЫШНИКОВА Надежда Викторовна, преподаватель областного бюджетного образовательного учреждения профессионального образования «Курский музыкальный колледж имени Г.В. Свиридова», г. Курск.

БАТАКОВА Юлия Валерьевна, преподаватель бюджетного учреждения профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут.

БЕЛОВА Альбина Вячеславовна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования «Барсовская детская школа искусств», п. Барсово, Ханты-Мансийского автономного округа – Югры.

БЕРЕЗИНА Людмила Вениаминовна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств», г. Нефтеюганск.

БОГАТОВ Сергей Сергеевич, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования «Белоярская детская школа искусств», г.п. Белый Яр, Ханты-Мансийского автономного округа – Югры.

БОГДАНОВА Нина Вячеславовна, старший преподаватель кафедры музыкальное искусство эстрады, Тюменская государственная академия культуры, искусств и социальных технологий, г. Тюмень.

БОРОДЫНЯ Наталья Александровна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская музыкальная школа», г. Муравленко.

БРАТАНОВ Константин Викторович, преподаватель бюджетного учреждения профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут.

ВАЛДАЕВА Елена Александровна, преподаватель бюджетного учреждения профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут.

ВОРОНЧИХИНА Гузель Фаритовна, воспитатель муниципального бюджетного дошкольного образовательного учреждения № 28 «Калинка», г. Сургут.

ГАЛЯГА Елена Дмитриевна, преподаватель бюджетного учреждения профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут.

ГЕБЕНСБАУЭР Татьяна Андреевна, воспитатель муниципального бюджетного дошкольного образовательного учреждения № 14 «Брусничка», г. Сургут.

ГНЕЗДИЛОВА Ирина Николаевна, кандидат философских наук, методист, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств», г. Нефтеюганск.

ГОДЯЕВА Татьяна Владимировна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств № 2», г. Сургут.

ГОТСДИНЕР Михаил Аронович, профессор федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского», г. Москва.

ГОЛУБЕЙ Татьяна Аркадьевна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств № 1», г. Сургут.

ГОРБУНОВА Ирина Рафаиловна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств № 1», г. Урай.

ГРИГОРЕНКО Инна Владимировна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей "Лянторская детская школа искусств № 1", г. Лянтор.

ДЕНИСОВА Татьяна Александровна, преподаватель муниципального автономного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская хореографическая школа № 1», г. Сургут.

ДЗЮНЕНКО Андрей Викторович, заведующий театральным отделением муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств № 1», г. Сургут.

ДОНЧЕНКО Анастасия Сергеевна, кандидат филологических наук, заведующий предметно-цикловой комиссией бюджетного учреждения профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут.

ДРОЗДОВА Оксана Владимировна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей "Детская школа искусств № 2", г. Ноябрьск.

ЕРЕМИШИНА Татьяна Федоровна, преподаватель муниципального автономного образовательного учреждения дополнительного образования детей "Детская школа искусств им. П.И. Чайковского", г. Ноябрьск.

ЖИДКОВА Светлана Георгиевна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств», п. Хулимсунт, Ханты-Мансийского автономного округа – Югры.

ЖМАЕВ Анатолий Борисович, преподаватель бюджетного учреждения среднего профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут.

ЗАЙЦЕВА Елена Юрьевна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская музыкальная школа», г. Муравленко.

ИВУКИН Валентин Павлович, заслуженный деятель искусств РФ, профессор Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского, г. Екатеринбург.

ИГНАТЕНКО Екатерина Сергеевна, преподаватель бюджетного учреждения профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский профессиональный колледж русской культуры им. А. С. Знаменского», г. Сургут.

ИСТОМИНА Наталья Сергеевна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств № 1», г. Сургут.

КАНТЕЕВА Ирина Петровна, учитель музыки муниципального бюджетного образовательного учреждения «Сургутский естественно-научный лицей», г. Сургут.

КАСЬКО Людмила Михайловна, преподаватель бюджетного учреждения профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут.

КИРЕЕВА Татьяна Михайловна, преподаватель бюджетного учреждения среднего профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут.

КОВАЛОВСКАЯ Лариса Юрьевна, преподаватель муниципального автономного образовательного учреждения дополнительного образования детей "Детская школа искусств им. П.И. Чайковского", г. Ноябрьск.

КОЗАЧЕНКО Юлия Юрьевна, директор муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская музыкальная школа», г. Муравленко.

КОРОЛЬ София Сергеевна, директор муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств № 2», г. Сургут.

КОРЧАГИНА Ольга Александровна, преподаватель муниципального автономного образовательного учреждения дополнительного образования детей "Детская школа искусств им. П.И. Чайковского", г. Ноябрьск.

КОТВАНОВА Лиана Анатольевна, заместитель директора по воспитательной работе бюджетного учреждения профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут.

КРИВЦУН Ирина Валентиновна, преподаватель муниципального автономного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская хореографическая школа № 1», г. Сургут.

КРОТОВА Марина Дмитриевна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская музыкальная школа», г. Муравленко.

КРЮКОВА Татьяна Александровна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская музыкальная школа», г. Нагань.

КУЗЬМЕНКО Светлана Анатольевна, преподаватель бюджетного учреждения профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут.

КУЗИНА Зоя Александровна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств № 1», г. Сургут.

КУЛИКОВА Ирина Андреевна, преподаватель муниципального автономного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская хореографическая школа № 2», г. Сургут.

КУРАКИНА Анастасия Викторовна, преподаватель бюджетного учреждения профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут.

ЛИСИЦКАЯ Лина Владимировна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская музыкальная школа», г. Муравленко.

МАКАРОВА Надежда Николаевна, преподаватель бюджетного учреждения профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут.

МАЛЫХ Наталья Сергеевна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств № 1», с.п. Салым, Ханты-Мансийского автономного округа – Югры.

МАЛЫШЕВА Наталья Викторовна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств», г. Нефтеюганск.

МАНЦУРОВА Лилия Валентиновна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств № 1», г. Новый Уренгой.

МИХЕЛЬ Ирина Николаевна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская музыкальная школа», г. Муравленко.

МИШИНА Елена Александровна, преподаватель бюджетного учреждения профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут.

МОРОЗЕНКО Жанна Владимировна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств», г. Нефтеюганск.

МОСКАЛЕНКО Любовь Геннадьевна, преподаватель муниципального автономного образовательного учреждения дополнительного образования детей "Детская школа искусств им. П.И. Чайковского", г. Ноябрьск.

МУСТАФИНА Алла Семеновна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств № 2», г. Сургут.

МУХАМЕТЗЯНОВА Дина Галимзяновна, преподаватель бюджетного учреждения профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут

НАДЕИНА Ирина Викторовна, заместитель директора по учебной работе муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская музыкальная школа», г. Муравленко.

НАУМОВА Елена Борисовна, директор муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская музыкальная школа № 1», г. Курган.

ПАВЛОВ Денис Николаевич, преподаватель бюджетного учреждения профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский профессиональный колледж русской культуры им. А.С. Знаменского», г. Сургут.

ПАВЛОВА Марина Владимировна., преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Игримская детская школа искусств», пгт Игрим, Ханты-Мансийского автономного округа – Югры.

ПЕЛЕПЧУК Мария Васильевна, преподаватель муниципального автономного образовательного учреждения дополнительного образования детей "Детская школа искусств им. П.И. Чайковского", г. Ноябрьск.

ПЕРМИТИНА Людмила Николаевна, воспитатель муниципального бюджетного дошкольного образовательного учреждения № 28 «Калинка», г. Сургут.

ПЕТРИЦКАЯ Вита Анатольевна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств № 3», г. Сургут.

ПЛАТОНОВА Ирина Михайловна, заместитель директора по внеклассной работе муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская музыкальная школа», г. Муравленко.

ПРИЩЕПА Лилия Николаевна, преподаватель бюджетного учреждения профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут.

РАЩЕПКИНА Лариса Рудольфовна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская музыкальная школа № 1», г. Курган.

РАЩУПКИНА Татьяна Александровна, преподаватель муниципального автономного образовательного учреждения дополнительного образования детей "Детская школа искусств им. П.И. Чайковского", г. Ноябрьск.

РУЧЕЙ Ольга Владимировна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств», п. Хулимсунт, Ханты-Мансийского автономного округа – Югры.

САИТОВА Юлия Анатольевна, заместитель директора по внеклассно-методической работе муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования «Лянторская детская школа искусств № 1», г. Лянтор.

СИГУТА Евгений Вениаминович, преподаватель бюджетного учреждения профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут.

СКОРОХОД Юлия Сергеевна, преподаватель муниципального автономного образовательного учреждения дополнительного образования детей "Детская школа искусств им. П.И. Чайковского", г. Ноябрьск.

СОРВИНА Ирина Борисовна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская музыкальная школа», г. Муравленко.

СТЕПАНОВА Светлана Владимировна, кандидат педагогических наук, преподаватель краевого государственного бюджетного образовательного учреждения профессионального образования «Норильский колледж искусств», г. Норильск.

СТУСЬ Кристина Александровна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств № 1», г. Сургут.

СТУЦАРЕНКО Лариса Федоровна, заместитель директора по учебно-воспитательной работе муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования «Лянторская детская школа искусств № 1», г. Лянтор.

ТАРАСЕВИЧ Николай Иванович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», г. Москва.

ТЕРЕХИНА Екатерина Игоревна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств № 2», г. Сургут.

ТКАЧУК Юлия Александровна, преподаватель муниципального автономного образовательного учреждения дополнительного образования детей "Детская школа искусств им. П.И. Чайковского", г. Ноябрьск.

ТИМЕРГАЛИЕВА Хабиба Фавадисовна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская музыкальная школа», г. Муравленко.

ТОЛМАЧЕВА Наталья Владимировна, старший преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады Тюменской государственной академии культуры, искусств и социальных технологий, г. Тюмень.

УЛАНОВА Марина Анатольевна, преподаватель бюджетного учреждения среднего профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут.

ХАЛИЛОВА Лилия Револьдовна, преподаватель муниципального автономного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская хореографическая школа № 1», г. Сургут.

ХАЛИМОВА Алина Наильевна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования «Лянторская детская школа искусств № 1», г. Лянтор.

ХАЛИФАЕВА Екатерина Дмитриевна, преподаватель муниципального автономного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская хореографическая школа № 1», г. Сургут.

ХАРИТОНОВА Елена Алексеевна, заведующий методическим кабинетом бюджетного учреждения профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут.

ХАСАНОВА Алина Викторовна, старший воспитатель муниципального бюджетного дошкольного образовательного учреждения № 56 «Искорка», г. Сургут.

ХАСАНОВА Светлана Александровна, кандидат педагогических наук, заместитель директора по научно-методической работе бюджетного учреждения профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут.

ХУДОЛЕЕВА Наталия Александровна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств», п. Солнечный Ханты-Мансийского автономного округа – Югры.

ХУДЯКОВ Олег Валентинович, доцент, декан факультета исторического и современного исполнительского искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского», г. Москва.

ХУТОРНАЯ Оксана Ярославовна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская музыкальная школа», г. Муравленко.

ЦЕПЛЯЕВА Татьяна Николаевна, кандидат педагогических наук, заведующий хореографическим отделением муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств № 1», г. Сургут.

ЧЕРЕПАНОВА Мирослава Сергеевна, заместитель директора по учебно-воспитательной работе муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств», п. Уньюган Ханты-Мансийского автономного округа – Югры.

ЧЕРНИКОВА Виталина Евгеньевна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств № 3», г. Сургут.

ШАТСКИХ Юлия Владимировна, преподаватель бюджетного учреждения профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Центр искусств для одаренных детей Севера», г. Ханты-Мансийск.

ШИТОВА Вероника Владимировна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств № 2», г. Сургут.

ШМАКОВА Лариса Михайловна, преподаватель государственного бюджетного учреждения дополнительного образования «Центр дополнительного образования детей «Феникс», г. Москва.

ШТЕРЦЕР Ольга Вадимовна, муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования «Детская школа искусств № 1», п. Салым, Ханты-Мансийского автономного округа – Югры.

ЩЕТИНИНА Наталья Николаевна, преподаватель муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская школа искусств», п. Солнечный Ханты-Мансийского автономного округа – Югры.

ЮРТАЕВ Валерий Александрович, заведующий филиалом муниципального образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская музыкальная школа», п. Куминский, Ханты-Мансийского автономного округа – Югры.

ЯРУЛЛИНА Лариса Валерьевна, директор бюджетного учреждения профессионального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут.

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ
ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА**

Материалы II Всероссийской научно-практической конференции

31 октября – 02 ноября 2014 года

Том II

В авторской редакции

Подписано в печать 15.10.2014 Формат бумаги А5
Бумага 90 г/м2. Гарнитура Times. Печать цифровая
Тираж 200 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в типографии «Винчера»
30 лет Победы, 10, г. Сургут, ХМАО – Югра, 628400,
Телефоны для справок (3462) 95-11-02 /03/04