

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



# **СБОРНИК**

**НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИХ РАБОТ**

г. Сургут  
2012

**УДК**  
**ББК**

**Сборник статей преподавателей БУ «Сургутский музыкальный колледж»** отражает результаты многолетней практической и научно – методической работы. Данное издание будет полезно преподавателям и методистам детских школ искусств, студентам музыкальных училищ и колледжей.

Сургут:

Содержание, стиль и орфография работ сохранены в авторском варианте.

ISBN

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Акимов В.А.</b> Инструментовка для ансамбля народных инструментов .....	4
<b>Братанов К.В.</b> Историческое значение Литургии Иоанна Златоуста П.И.Чайковского ор. 41 .....	12
<b>Валдаева Е.А.</b> Уроки ритмики как средство развития музыкальных способностей детей.....	18
<b>Жмаев А.Б.</b> Ощущение и интонация как факторы продуктивной работы музыканта.....	23
<b>Касько Л.М.</b> Музыкальное искусство народов ханты и манси.....	30
<b>Киреева Т.М.</b> Тандем музыки и изобразительного искусства в зеркале времени.....	43
<b>Коваль Е.И.</b> Методы и приемы развития вокально-певческих навыков.....	58
<b>Коргусова Т.Н.</b> Особенности обучения студентов музыкального колледжа фонетической компетенции по английскому языку.....	63
<b>Лагода Л.Б.</b> Проблемы преподавания курса «Народная музыкальная культура» в музыкальном колледже в условиях внедрения нового Федерального государственного стандарта.....	66
<b>Липнягов Б.В.</b> Профессиональное самосовершенствования педагога- инструменталиста.....	70
<b>Плескач Г.И., Пунтус В.В.</b> Идея синтеза искусств в балетных постановках начала XX века.....	83
<b>Радаева О.С.</b> Эстрадное волнение музыканта.....	92
<b>Тушкова М.А.</b> Наш Орфей (О жизни и творчестве Ивана Евстафьевича Хандошкина).....	98
<b>Федулов А.А.</b> Игровой аппарат гитариста.....	107
<b>Хасанов М.Г.</b> Музыкально-цифровые технологии в детской школе искусств.....	114
<b>Хасанова С.А.</b> Структурно-функциональная модель процесса повышения квалификации преподавателей.....	118
<b>Чугаевская О.А.</b> Система патриотического воспитания в музыкальном колледже...	126

## Инструментовка для ансамбля народных инструментов

Переложение и инструментовка для ансамбля народных инструментов – та сфера, которая, скорее всего, никогда не перестанет быть актуальной. Давно существующие и вновь образующиеся творческие коллективы создают для себя репертуар, преломляя для своего состава бесчисленное множество разнообразной музыки. Из известных, авторских произведений возникают новые транскрипции, обработки, инструментовки, переложения. И особенно актуальным является этот вопрос для организации обучения студентов игре на народных инструментах, поскольку оригинальный репертуарный запас относительно невелик, и музыканты стремятся сами создавать для себя новые произведения.

Основными средствами музыкальной выразительности, создающими музыкальный образ, являются мелодия, гармония и ритм. Инструментовка же дополняет музыкальную мысль, усиливает, подчеркивает образно-смысловую конкретность музыки. Следовательно, задача инструментовки состоит в том, чтобы использовать все богатство выразительных средств отдельных инструментов и ансамбля в целом, добиваясь наиболее яркого воплощения музыкального содержания.

В практике музыкального исполнительства слово ансамбль употребляется в основном в трех его значениях: а) как группа исполнителей, выступающих вместе (дуэт, трио, квартет, квинтет); б) как совместное исполнение. Искусство ансамблевого исполнения основывается на умении исполнителя соизмерять свою исполнительскую индивидуальность, свой исполнительский стиль, технические приемы с индивидуальностью, стилем, приемами исполнения партнеров – все это обеспечивает слаженность и стройность исполнения; в) как музыкальное произведение, написанное для различного количества исполнителей (дуэт, трио, квартет, квинтет, секстет и т. д.)

В исполнительской практике студентов, владение разнообразными игровыми навыками, позволяющими свободно играть фактуру различных видов, определяют понятием «техника». Различают мелкую и крупную, октавную и аккордовую технику, разнообразные приемы звукоизвлечения.

Для ансамблевого исполнения такое определение техники будет не полным. В процессе длительных совместных репетиций участники ансамбля приобретут особую технику – ансамблевую, суть которой, прежде всего, в умении играть вместе. Это касается в первую очередь синхронного звучания всех партий, сбалансированности их силы звука, согласованности штрихов, фразировки, динамики, тембров и других элементов музыкальной выразительности студенческого ансамбля.

Существует еще одна сторона понятия «ансамбль» – художественная. Это не просто синхронность, слаженность, равновесие, а соотношение частного с общим и наоборот, в результате чего устанавливается целостное восприятие формы, являющееся одним из основных признаков завершенности художественного произведения. Основой определения ансамбля в художественном произведении следует считать принцип соотношения или совокупности таких «частных» ансамблей, как ритмический, динамический, артикуляционный, тембровый, которые составляют в целом ансамблевое звучание.

Приступая к переложению того или иного сочинения, инструментовщик, прежде всего, должен проникнуться художественными намерениями композитора, его идеями, понять стилистические особенности его творчества и даже в какой-то мере почувствовать себя соавтором произведения. При этом инструментовщику должны быть также хорошо известны средства, на которые рассчитан оригинал, и художественный эффект авторской инструментровки. Инструментовщику следует не копировать эти средства, а творчески преломлять их применительно к возможностям того или иного ансамбля. В этом отношении инструментровка аналогична переводу литературного произведения с одного языка на другой: иногда перевод бывает внешне точен, но не в состоянии передать

существо, идею и эмоциональные оттенки авторской мысли. Другой же перевод не копирует оригинал, но творчески отображает его содержание, и делает это более глубоко, чем подстрочный дословный перевод. Раскрыть иными средствами то, что хотел выразить автор – такова основная задача аранжировщика при работе над переложением.

Бывают произведения, не требующие при инструментровке каких-либо изменений. Но чаще инструментовщик вносит в партитуру нечто новое: добавляет педаль, подголоски, изменяет фактуру. Если изменения значительны, то создается обработка или транскрипция. Транскрипция под силу лишь инструментовщику, знакомому с правилами композиции, не говоря уже о законах гармонии и полифонии.

Музыкальная мысль, предназначенная для ансамбля, воплощается в звучании определенного количества голосов, выполняющих различные функции. Сочетанием этих голосов определяется склад музыкального произведения и его фактура. Понятие о фактуре существует и в других видах искусства, например, в живописи или скульптуре. Этим словом обычно определяют совокупность и своеобразие технических приемов, примененных в данном произведении. В музыке под фактурой понимают тот или иной способ изложения музыкальной мысли, выражающийся во взаимном расположении и характере движения определенного числа голосов; при этом способ изложения, как правило, бывает очень тесно связан с выразительными и техническими возможностями избранных инструментов.

Этот вопрос играет важнейшую роль в процессе инструментровки. Только отчетливое представление обо всех деталях фактуры дает возможность, во-первых, осознать выразительное значение каждого голоса (или каждой группы голосов), а во-вторых, найти конкретные приемы их изложения в ансамбле. Количество сочетаний различных элементов фактуры практически бесконечно, однако число основных типов фактуры сравнительно невелико. В музыке различают следующие основные музыкальные склады: полифонический, гомофонно-гармонический и смешанный, соединяющий в себе элементы полифонического и гомофонно-

гармонического склада. Полифонический склад характеризуется тем, что каждый голос имеет самостоятельное мелодическое значение и содержание, таким образом, музыкальная ткань основывается на сочетании и развитии самостоятельных мелодических линий, образующих полифоническую ткань. Мелодические линии обычно объединяются ладотональностью и общей – хотя бы подразумеваемой – гармонией.

Из нескольких разновидностей полифонического склада следует отметить подголосочную полифонию, характерную для русской народной песни. В подголосочной полифонии основная мелодия сопровождается дополнительными голосами (подголосками), нередко варьирующими ведущий голос. Приведем вариант инструментовки народной песни «Ой да ты, калинушка» в обработке И.Я. Паницкого.

**ОЙ ДА ТЫ, КАЛИНУШКА** Обр. И. Паницкого

*Протяжно*  
*8va*

The musical score is written in 7/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top staff is for the vocal line, marked 'pp' and '8va', and the bottom staff is for the instrumental accompaniment, also marked 'pp'. The second system has three staves: the top staff continues the vocal line, the middle staff is for the instrumental accompaniment, and the bottom staff is for a bass line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'pp' and 'tr'.

В данном случае распределение по голосам и сама инструментовка были целиком подсказаны оригинальной музыкальной тканью. М.И. Имханицкий так пишет об обработках Паницкого: «Обрабатывая лирические, протяжные русские народные песни, И.Я. Паницкий с необычайной достоверностью передает характерные черты их фольклорного бытования: прежде всего, это плавная непринужденность мелодического течения, гибкость ритмики, отсутствие вертикальных «столбов», будь то гармонический склад или метрическая структура»

[1, с.14]. И далее: «И.Я. Паницкий мастерски передает сами фактурные черты ансамблевого бытования протяжной песни в русском песенном фольклоре» [1, с.15].

Инструментовка песни представляет собой творческий процесс, связанный, прежде всего, с необходимостью знания характера конкретной песни, а также со значительным обогащением фактуры по сравнению с оригиналом. Поэтому не предоставляется возможным указать на универсальные приемы инструментовки. Так же нецелесообразно предписывать тот или иной порядок выполнения инструментовки песни. Предполагается, что инструментовщик должен иметь достаточный опыт создания оркестрового сопровождения, равно как и наиболее приемлемую для себя последовательность работы.

Вместе с тем, анализ переложений песен позволяет выявить главные особенности инструментовки, которые применимы ко многим песням. Эти особенности могут послужить инструментовщику основой для выработки своего замысла и подхода в создании партитуры. Для песни с ее лаконичной формой, характерным является такое развитие вокальной мелодии, при котором ее начальное изложение, подход к кульминации, сама кульминация и спад после нее обычно укладываются в пределах простого периода. Те же три фазы развития наблюдаются и в фактуре ансамблевого сопровождения подавляющего большинства инструментованных песен.

Во время начального изложения вокальной мелодии и подхода ее к кульминационному пункту фактура ансамбля, как правило, интенсивно (почти с каждой фразой) изменяется и усложняется, сила звучности нарастает. Эти изменения осуществляются за счет разнообразного тембрового и регистрового звучания, количества создания фактуры сопровождения путем чередования или сопоставления ее различных видов или присоединения новых видов изложения к уже имеющимся. Динамический спад после кульминации обычно сопровождается ослаблением звучности ансамбля. При этом нередко происходит смена видов фактуры и сокращение количества участвующих в исполнении инструментов.

В целом же подобное развитие вокальной мелодии и ансамблевой фактуры напоминает своеобразную волну, у которой начальное изложение и подход



к кульминации значительно протяженней, чем отход от нее. «Одна из причин этого, – пишет Л. Мазель, – заключается в том, что продолжительное нарастание напряжения само по себе в гораздо большей степени способно захватить внимание воспринимающего, нежели столь же (или еще более) продолжительное угасание» [2, с.118]. Представление о волнообразности развития вокальной мелодии и фактуры сопровождения особенно усиливается в тех случаях, когда сами фазы начального изложения и подхода к кульминации содержат в себе ряд меньших волн, которые в совокупности составляют одну большую.

При начальном изложении вокальной мелодии сопровождение обычно бывает более простым и менее насыщенным, чем последующие проведения. Инструментовка второго предложения, а также последующих (если их в куплете больше двух), бывает, как правило, более разнообразной в отношении использования оркестровых средств. В других случаях развитие фактуры второго предложения осуществляется добавлением новых элементов к уже имеющимся или сменой новых видов сопровождения.

В песнях, где вокальная мелодия припева состоит из двух повторяющихся построений (предложений, периодов), чаще всего находят применение следующие способы инструментовки: 1) первая половина обоих построений излагается одинаково, а вторая каждого из них инструментована различными приемами; 2) ансамблевая фактура в первой половине припева строится по принципу волнообразного развития, а в основе второй лежит не изменяющийся вид фактуры сопровождения; 3) в первой половине припева каждое предложение периода имеет различную инструментовку, а вторая представляет собой ансамблевый эпизод; 4) принцип волнообразного развития сопровождения лежит в основе обеих частей припева.

Переложение песни обычно включает в себя не более трех различно инструментованных куплетов. Если по содержанию текст куплетов не имеет значительных различий, то в песне, состоящей из двух или трех куплетов, инструментуется первый куплет, который затем повторяется. Когда же в тексте

куплетов содержатся коренные различия, то возможна различная инструментовка двух и трех куплетов.

Эпизод – это второе выступление ансамбля после вступления. В большинстве случаев он встречается перед последним куплетом или каким-либо другим заключительным построением. Если песня в оригинале не содержит инструментального эпизода, то в переложении он обычно вводится. В нем подчеркивается и утверждается основной характер песни. Кроме того, ансамблевый эпизод заметно разнообразит и обогащает инструментовку песни. Чаще всего он строится на основе полного или частичного использования тематического материала вступления, запева или припева песни.

Ансамблевый эпизод может быть изложен в основной, первоначальной тональности песни или же в новой. Несомненно, что более контрастное звучание достигается при изложении эпизода в другой тональности. Контраст усиливается, если используется тональность полутонном выше. После ансамблевого эпизода может быть сохранена установившаяся в нем тональность, но возможен и возврат к первоначальной тональности. Переход к ансамблевому эпизоду, изложенному в новой тональности, и возвращение к первоначальной тональности бывает подготовленным (на протяжении одного или нескольких тактов) или внезапным. Кроме того, возврат к первоначальной тональности нередко бывает подготовлен заблаговременно, иногда в середине эпизода.

Выполнение этих основных условий во многом зависит от умения инструментовщика правильно оценивать силу звука, как отдельных инструментов, так и их сочетаний. Необходимо учитывать также звучность используемых регистров инструментов. Разница в звучании регистров имеет немаловажное значение при инструментовке для смешанного ансамбля.

Существует еще одна сторона понятия «ансамбль» – художественная. Это не просто синхронность, слаженность, равновесие, а соотношение частного с общим и наоборот, в результате чего устанавливается целостное восприятие формы, являющееся одним из основных признаков завершенности художественного произведения. Основой определения ансамбля

в художественном произведении следует считать принцип соотношения или совокупности таких «частных» ансамблей, как ритмический, динамический, артикуляционный, тембровый, которые составляют в целом ансамблевое звучание.

Искусство инструментовки же состоит в том, чтобы на основе уже имеющегося музыкального сочинения создать свой новый его вариант, который может стать подчас самостоятельным произведением. И это очень актуальная тема для учебного процесса студентов, поскольку после окончания среднего специального учебного заведения не все станут преподавателями и сольными исполнителями, многие займут свое место в ансамблях или оркестре.

### **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК**

1. Имханицкий, М.И. Значение творчества И.Я.Паницкого в составлении современного баянного репертуара: научное издание Саратовской консерватории [Текст] / М.И.Имханицкий. – Саратов, 1995. – 83 с.
2. Мазель, Л.А. О мелодии: учеб.пособие [Текст] / Л.А.Мазель. – М.: Советский композитор, 1952. – 232 с.

**Братанов Константин Викторович,**  
**преподаватель**

**Историческое значение Литургии Иоанна Златоуста  
П.И.Чайковского ор. 41**

Во многих биографических исследованиях, посвящённых жизнеописанию П.И.Чайковского, 1878 год связывается с двумя важнейшими событиями. Первое – небывалый творческий расцвет, и как результат – создание двух шедевров – 4 симфонии и оперы «Евгений Онегин». Второе – неудачная женитьба, которая чуть не привела композитора к самоубийству.

Но именно в этом году произошли некоторые события в жизни композитора, которые до сих пор должным образом не оценены исследователями его творчества.

Первое из них – создание, издание и публичное исполнение Литургии Иоанна Златоуста ор. 41 для хора а capella: 22 июля 1878 года в письме к К.К. Альбрехту Пётр Ильич упоминает это произведение среди законченных [3, 343].

Второе – публикация издательством Юргенсона полного собрания сочинений Д.С.Бортнянского в редакции П.И.Чайковского.

Третье – посмертное издание духовных сочинений М.И.Глинки Юргенсоном в редакции П.И.Чайковского.

Все эти события, каждое в отдельности, и все в совокупности, имели колоссальное историческое значение для Русской музыкальной культуры. Сегодня мы с уверенностью можем говорить о том, что небывалый расцвет Русской духовной музыки в конце XIX, начале XX веков начался именно в 1878 году с этих трёх событий.

Обращение к священному тексту Литургии не было для Чайковского случайным. Будучи рецензентом московских газет, в 1870-х годах Пётр Ильич

широко освещал в своих статьях состояние хорового искусства в России, анализировал исполнительские стили. Композитор интересовался русской духовной музыкой, её историей, жанровой системой. Итогом размышлений, а точнее – широкомасштабной научной работы – стала Литургия Иоанна Златоуста op.41.

Композитор в полной мере представлял, с каким уровнем проблем ему предстоит столкнуться. В храмовом синтезе песнопения составляют значительную часть обряда, но имеют подчинённое значение. Постепенно отпочковавшись от храмового синтеза, пройдя через несколько стадий эволюции, в русской музыке сложился циклический словесно-музыкальный жанр, который можно назвать авторским литургическим циклом, и который по своим признакам соответствует понятию «музыкальное произведение».

Разделяя два понятия: Литургия, как служба, жанр православного богослужения, образующий синкретический цикл; и Литургия, как жанр профессиональной музыки, который образует музыкальное циклическое многочастное произведение, предназначенное к исполнению не только во время богослужения в храме, но и на концерте, высоко профессиональным хоровым коллективом, сосредоточимся на второй из этих трактовок термина. Мы понимаем, что по сравнению со своей служебно-обиходной моделью, собственно музыкальная Литургия имеет другую основу временной организации, иную композиционную и драматургическую логику. Ритуальные обряды, скрытая сюжетная фабула остаются «за кадром». Но главное различие заключается в том, что в синкретической драматургии службы кульминационными моментами являются не песнопения, а сами таинства – священнодействия: освящение Даров и Причащение. В музыкальном же произведении на первый план выходит художественное воплощение содержания Литургии. Логика музыкальной композиции должна здесь полностью компенсировать потерю синкретической основы службы.

На пути формирования этого жанра предшественниками Чайковского можно считать Н.Дилецкого, мастера партесного стиля, в службах которого

начинают складываться закономерности организации большой хоровой композиции. А также М.Березовского, Д.Бортнянского и С.Давыдова – представителей русского музыкального классицизма. Именно в произведениях этих авторов начинает вырабатываться драматургия музыкального цикла, его номерная структура, выстраивается функционально-обоснованная музыкальная композиция, начинает действовать логика тонального плана цикла. Но отдельно из числа предшественников хочется выделить фигуру М.И.Глинки.

В посмертном издании духовных сочинений Глинки, которые вышли в редакции П.И.Чайковского, содержится всего 5 произведений. Причём первые два – «Боже сил» и «С небес услыши», написаны в 1828 году на неканонический текст. «Херувимская песнь» - третья из них - было написано в 1836 году и заложило основу, как пишет Е.Левашов, петербургской традиции, которая была продолжена М.Балакиревым, Н.Римским-Корсаковым и А.Глазуновым [1, 4].

Особого внимания заслуживают последние два сочинения – «Ектения первая» и «Да исправится молитва моя». Эти произведения являются итогом длительных размышлений и творческих исканий середины 1850-х годов, и предвосхищают некоторые процессы, которые начнутся на рубеже веков у композиторов Московской школы – Кастальского, Смоленского, Рахманинова. «Дав России национальную оперу, Глинка захотел дать ей и национальную гармонию для её древних мелодий», – так пишет В.Стасов об этих произведениях [2, 518].

К сожалению, до осмысления музыкально-литургического цикла творческие искания Глинки просто не успели дойти, помешала смерть. И, видимо на плечи Чайковского легла тяжёлая доля доведения до логического конца начинаний Глинки.

В Литургии Чайковского впервые нашёл воплощение почти весь текст, который может быть омузыкален в Литургии Иоанна Златоуста (15 музыкальных номеров). Это позволяет достаточно определённо выделить в нём сквозные драматургические линии.

Первая – которую можно назвать «эпической», связана с песнопениями общинно-сдержанного, утвердительного, укрепляющего веру характера. Они создают в цикле опорные, стержневые вехи – некую несущую конструкцию. Эта линия объединяет все ектении, славильные разделы, Символ веры, Причастный стих и заключительный раздел. Кульминационными зонами этой линии, но несколько разного свойства, являются Символ веры и Причастный стих.

Вторая драматургическая линия может быть названа «лирической». Она связана с песнопениями, выражающими любовь к Богу, умиление и преклонение перед ним. К ней относятся Херувимская, Отче наш и группа медленных песнопений, следующая за Символом веры. Самым выжним песнопением этой линии у Чайковского является Херувимская песнь.

В композиции Литургии имеет место принцип двухчастности, который проявляется на двух уровнях. Впервые в цикле имеется два раздела: Литургия оглашенных (1-4) и Литургия верных (5-15). Большинство песнопений также имеют двухчастную структуру, хотя текст далеко не всегда имеет к этому предпосылки.

Все многочисленные музыкальные номера внутри основных разделов цикла объединяются логикой тонального плана, фактурным, интонационным и даже тематическим единством.

Масштабная Литургия Чайковского – произведение, которое открывает новую эпоху в эволюции литургического цикла. Единство стиля, жанровая оправданность использованных средств музыкальной выразительности, подчинённость их общей идее, композиционно-драматургической логике, в которой отражаются специфические элементы синкретической драматургии службы, - ставят Литургию Чайковского на более высокий уровень развития авторского литургического цикла в русской музыкальной культуре.

Это произведение, опираясь на традиции, открывает новые пути в эволюции русской духовной музыки, оно создало свою традицию, на которую опирались все последующие композиторы, интенсивно работавшие в этом

жанре позднее. В священном тексте Литургии автор увидел такие возможности в плане выражения вечных вопросов бытия и сознания, которые не могут быть раскрыты в произведениях светских жанров. Подобно тому, как в симфонии композитор может выразить свою собственную концепцию мира, так в Литургии автор может раскрыть своё отношение к Богу, к Вере, к православному богослужению. От чисто обиходного или, напротив, концертного, Чайковский выводит этот музыкальный жанр на более высокий уровень, сопоставляя его проблематику с возможностями других крупных циклических жанров, в частности, с симфонией.

Кроме того, важен сам факт публичного исполнения Литургии, что позволило возродить традицию духовных концертов вне церкви.

И, наконец, нелегко было принять решение об издании Литургии именно в России главе издательского дома «Юргенсон». Опасения его оказались не напрасны и, хотя произведение прошло необходимую цензуру, по указу Синодальных органов из магазинов были изъяты все экземпляры произведения. Тем не менее, в судебном процессе между Синодом и издательским домом «Юргенсон», благодаря блестящей адвокатуре Д.В.Стасова Юргенсон одержал победу, чем поставил под сомнение действие монополии Придворной певческой капеллы на издание духовной музыки. Следующий шаг Юргенсона – издание Полного собрания сочинений Д.Бортнянского под редакцией П.Чайковского – нарушил ещё одну монополию капеллы, на издание произведений Д.Бортнянского. Закончилась же череда бесконечных судебных разбирательств только в 1902 году полной, безоговорочной победой Юргенсона, который получил разрешение на покупку нотных складов Придворной певческой капеллы, поставив тем самым Государственное учреждение в зависимость от частного предпринимателя.

Таким образом, и создание, и исполнение, и издание Литургии Чайковского имеют колоссальное значение для истории русской музыкальной культуры.



## **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Левашев, Е.М. От Глинки до Рахманинова. Традиционные жанры древнерусского певческого искусства / Е.М.Левашев. М.: – Музыкальная академия, № 2. – 1992, С.4.

2. Стасов, В.В. Избранные труды, Т.1. / В.В.Стасов. М.: Советский композитор,1952. – 518 с.

3. Чайковский, П. И. Полное собрание сочинений, Т.7. /П.И.Чайковский. М.: Музыка, 1962. – С.350.

## Уроки ритмики как средство развития музыкальных способностей детей

Благодаря непосредственному комплексному воздействию на ребёнка, музыка среди других видов искусств занимает особое место. По словам А.М. Зиминной, «музыка – величайший источник эстетического и духовного наслаждения. Она сопутствует на протяжении всей его жизни, вызывает эмоциональный отклик, взволнованность, стремление к действию» [2, с. 9]. Многовековой опыт и специальные исследования показали, что музыка влияет и на психику и на физиологию ребёнка, что она может оказывать успокаивающее и возбуждающее воздействие, вызывать как положительные, так и отрицательные эмоции. Именно поэтому, при всём разнообразии направлений работы современной школы, с большой настойчивостью утверждается мысль о важности музыкального воспитания детей, о его значении для развития психических свойств (мышления, воображения, внимания, памяти, воли), для воспитания эмоциональной отзывчивости, то есть всестороннем развитии ребёнка.

Начинать музыкальное развитие надо как можно раньше. С момента рождения дети подвергаются самым разнообразным влияниям. Домашний уклад, поведение родителей, та среда, в которой находится ребёнок – всё это важные факторы, воздействующие на ум и чувства ребёнка с самого раннего возраста. Было бы очень хорошо, если бы все дети воспитывались в семьях, где общая атмосфера оказывает только благоприятное влияние на ребёнка, способствуя развитию его личности. Но педагоги-практики знают как на самом деле дети, с которыми приходится работать, бедны духовно, как часто лишены благоприятных предпосылок для своего развития. Многие родители не могут или не хотят заниматься воспитанием и развитием своего ребёнка.

Следует также помнить, что состояние здоровья детей имеет тенденцию к ухудшению: увеличивается число детей с функциональными нарушениями осанки, плохой координацией (слуховой и двигательной), логопедическими проблемами, что требует повышенного внимания со стороны родителей и педагогов. Если говорить о школе, то эта проблема ещё более усугубляется, так как нарушается баланс между умственной и физической нагрузкой младших школьников: дети мало двигаются, больше сидят. Именно поэтому необходимо удовлетворить естественную потребность организма в движении. Помочь в этом могут уроки ритмики.

На уроках ритмики постоянно чередуются нагрузка и отдых, напряжение и расслабление. Являясь составной частью системы музыкального образования, ритмика через различную музыкальную деятельность, помогает усвоить основные музыкально-теоретические понятия, активизировать восприятие музыки, проявить свои творческие способности. С помощью ритмических упражнений у детей постепенно развивается чувство ритма, музыкальный слух и память, совершенствуются двигательные навыки, а также развивается пространственная ориентация, улучшается осанка, формируется чёткость и точность движений.

Положительно влияют занятия ритмикой и на умственное развитие детей: ведь каждое задание нужно понять, осмыслить, правильно выполнить, вовремя включаться в деятельность, а также осмыслить соответствие выбранных движений характеру музыки. Потребность детей в движении превращается в упорядоченную и осмысленную деятельность, тем самым организует и дисциплинирует детей. Робкие и боязливые дети тоже постепенно включаются в коллективную работу. В основном, дети испытывают радость от представленной им возможности выразить себя, передать движением свои чувства.

На базе Сургутского музыкального колледжа существует сектор педагогической практики, где студенты колледжа – будущие преподаватели – приобретают первоначальный педагогический опыт, навыки общения с детьми,

развивают свои педагогические качества. Студенты отдела «Теория музыки» по окончании колледжа получают дополнительную квалификацию – преподаватель ритмики, что значительно расширяет сферу деятельности педагога-теоретика.

При изучении курса методики преподавания ритмики широко применяются информационные и компьютерные технологии: использование записей на CD и DVD-дисках, видео-уроки, подбор практического материала через Интернет. Пройдя курс методики, студенты практически закрепляют теоретические знания. Работая с детьми, они успешно используют компьютерные и информационные технологии на практике. Это вызывает особый интерес у детей, делает уроки ритмики разнообразными и привлекательными.

**Основными составляющими урока ритмики, по мнению И.В.Лифиц, являются:**

**I часть** – вводная, включающая приветствие и блок гимнастического комплекса;

**II часть** – основная, включающая объяснение темы урока, закрепление пройденного материала (упражнения на выработку и совершенствование двигательных навыков, ритмические задания и упражнения, музыкально-ритмические игры);

**III часть** – заключительная, включающая подведение итогов урока, выставление оценок и домашнее задание [1, с. 108].

Синтез всех этих структурных элементов делает урок разнообразным, динамичным и интересным для учащихся. На уроке используются различные формы работ, урок проходит быстро и активно.

Урок ритмики универсален (он тем и хорош), потому что синтезирует и объединяет различные виды деятельности:

- слушание музыкальных произведений (знакомых и незнакомых), ответы на вопросы, связанные с ними;

- двигательно-ритмические упражнения – различные виды ходьбы, бега, прыжки, подскоки и т.д. Кроме того, здесь же дети приобретают навыки танцевальных движений: «хороводный шаг», «пружинки», «галоп» и т.д.;

- ритмодекламации – произношение текста в ритме с одновременным движением;

- пальчиковые игры – очень полезны для развития цепкости, активности пальцев, мелкой моторики и координации движений;

- шумовой оркестр, или игра на музыкальных инструментах, что доставляет детям огромную радость, как малышам, так и младшим школьникам.

Хотелось бы более подробно остановиться на пальчиковых играх, где немаловажное значение имеет развитие мелкой моторики рук, а также речи ребёнка. В них отрабатываются статические и динамические движения, развивается внимательность и способность сосредотачиваться. В пальчиковых играх активно используется игровая мотивация, значительно повышающая интерес детей к учебным занятиям. Пальчиковые упражнения напоминают своеобразные стихотворные инсценировки, в которых участвует и педагог и дети. Важно отметить, что произносить тексты пальчиковых игр взрослый должен максимально выразительно: то повышая, то понижая голос, делая паузы, подчёркивая отдельные слова, а движения выполнять синхронно с текстом или в паузах. Наибольшее внимание ребёнка привлекают пальчиковые игры с пением – можно пропевать предложенные тексты на любую подходящую мелодию. Все пальчиковые упражнения выполняются детьми при непосредственном участии педагога. Синтез движения, речи и музыки радует учащихся и позволяет проводить занятия наиболее эффективно. Постепенно движения ребёнка совершенствуются, становятся более свободными, ритмичными. Развивается внимание, уверенность, активность, инициатива ребёнка.

Возвращаясь к видам деятельности на уроках ритмики, хочется отметить, что само по себе разнообразие форм работы оказывает положительное влияние,

если оно вытекает из богатства содержания урока и из применения различных игровых форм, что не позволяет детям утомиться.

Таким образом, стоит отметить, что занятия ритмикой способствуют гармоничному развитию ребёнка. А главное – уроки ритмики должны быть увлекательными, образными и интересными детям, тогда они принесут взаимное удовлетворение и детям, и педагогу.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Лифиц, И.В. Ритмика / И.В. Лифиц, Учебное пособие для студентов средних и высших педагогических заведений. – М.: Академия, 1999. – 223 с.
2. Зимина, А.Н. Основы музыкального воспитания и развития детей младшего возраста / А.Н. Зимина. – М.: ВЛАДОС, 2000. – 203 с.

## **Ощущение и интонация как факторы продуктивной работы музыканта**

Ощущение – это психический процесс восприятия и отражения предметов и явлений окружающего мира при непосредственном воздействии на органы чувств (рецепторная деятельность, не достигающая порога сознания). Ощущение – источник знаний о мире и о нас самих. Ощущения, непрерывно несущиеся к центральной нервной системе, сообщают нам о движении и дают возможность управлять им. Они не дают нам обжечься или обморозиться, они руководят нами в гастрономических пристрастиях и не дают погибнуть от голода. При помощи мышечных ощущений хирург работает скальпелем а художник кистью. Роль этих процессов столь велика, что человек лишившись привычных ощущений теряет и дезориентируется в пространстве. Подтверждением тому опыт космонавтов: когда те впервые оказываются в вакууме, они не в состоянии поднять руку вертикально вверх, или коснуться пальцем кончика носа. Почему? Нет привычной силы земного притяжения. Или пример с людьми лишённых вкусовых рецепторов, не ощущающих термических свойств предметов. Во всех случаях проявляется дефицит или отсутствие ощущений. Так почему же нам, музыкантам прописано обходиться без них. Почему столь важный аспект физиологии остаётся за гранью практического опыта? И. Сеченов объяснил это тем, что мышечные ощущения у человека, гораздо менее выражены, нежели зрительные или слуховые. Это «тёмные ощущения» (определение И. Сеченова). А потому, исполнитель, педагог не может пустить их на самотёк, а должен сознательно культивировать, особенно те из них, которые связаны с музыкой. Всю работу в классе следует подчинить поиску таких ощущений.

В музыкальной педагогике проблеме работы двигательного аппарата всегда уделялось много внимания. В среде музыкантов, во все времена, была

очень распространена вера в многочасовые занятия и бесчисленные повторения. Так, например, позволялось во время занятий «дабы не соскучиться» читать книгу. Имели место механические приспособления для «развития» игрового аппарата: «дактилион» А. Герца, «хиругимнаст» К. Мартена, «хирупласт» И. Ложье, «руковод» Ф. Калькбрэннера. Небезызвестно увлечение экспериментами с игровым аппаратом Р.Шумана и его трагическая судьба. Все они желали одного – техники. Но способы решения данной проблемы были далеки от истины. Так в средние века преобладала изолированная работа пальцев, без участия всего игрового аппарата, что привело к созданию механистической школы игры. На смену ей пришли анатомо-физиологическая, а затем и психотехническая школы представителями коей являемся и мы. Этот путь растянут на века. В нём сконцентрирован опыт многих поколений музыкантов. Казалось бы бери и пользуйся! Но и по сей день, на примере большинства наших абитуриентов, других примерах приходится наблюдать всё тот же дефицит исполнительской техники и всё те же методы её развития.

Так что же такое «техника»? Большой вклад в научное обоснование игровых движений внесли в своё время Ф. Штейнгаузен, Р. Брейтгаупт и Н.Тетцель. Исследователь и физиолог Ф. Штейнгаузен определил понятие «техника» как результат работы центральной нервной системы, чередование процессов возбуждения и торможения в коре головного мозга (психотехническая школа). Одним из наиболее важных положений Штейнгаузена является то, что он определил основу техники - ощущение. Он отмечал, что движения рук - есть, прежде всего, психический процесс и что технике, в буквальном смысле, научить нельзя, но можно научиться. Через ощущения. Следовательно, развивать технику можно лишь развивая ощущения. Между головным мозгом и всеми мышцами тела существует двусторонняя связь. Медиатором этой связи и выступает ощущение. Это своего рода мостик, тоннель от бессознательного к сознательному, от замысла к его воплощению. Только двусторонняя связь между головой и руками между слухом



и ощущением делает качественным звучание инструмента и продуктивными сами занятия. Чем тоньше эти ощущения тем филиграней техника исполнителя. Анализ и сопоставление их способствует созданию качественных технических навыков, делает игру выразительной и осмысленной. Можно, конечно, идти по привычному пути по принципу «повторение-мать учения» уповая на то, что количественные изменения, со временем, должны перейти в качественные. Да, это так, но отчасти. Просто качество бывает разного качества. Отсюда пресловутое – «Чем больше занимаюсь, тем хуже выходит..». В любом случае, количество помноженное на качество даёт кратно больший эффект. Под качеством же следует понимать интонацию и ощущение, что впоследствии выливается в навык. Без них работа музыканта обречена на многочасовые, мало результативные занятия. Начинать работу над ними следует с первых же занятий, не откладывая их «на потом». Со временем будет сложнее добиться нужного результата, поскольку процесс формирования игрового навыка не имеет «заднего хода», а для его исправления потребуются новые, ещё большие усилия.

Контролировать работу рук можно тремя способами: зрительным, слуховым и осязательным. Наибольшее распространение, в педагогической практике, получили первые два способа. Осязательный способ, к сожалению, менее популярен. Объяснить это можно его сложностью и «малоизвестностью». Этот способ основывается на целом перечне различных ощущений:

- ощущение устойчивости инструмента;
- мышечно-суставные ощущения (мышечная свобода);
- тактильные ощущения (поверхность клавиши, пружины, дна клавиатуры);
- ощущение звука на кончиках пальцев;
- болевые ощущения, ощущение неудобства (удобства), лёгкости (тяжести).

Вообще же, ощущений, как и звуковых градаций, бесконечное множество, однако все они сходятся к вышеперечисленным «базовым» ощущениям.

Так, например, правильная посадка и постановка это ощущение устойчивости инструмента. Свободный игровой аппарат это мышечно-суставные ощущения. Беглая моторика – тактильные ощущения. Музыкальный, интонационно окрашенный звук это кончики пальцев. Совокупность этих ощущений называется мышечным чувством. Мышечное чувство возникает в результате работы проприорецепторов (от латинского «проприус» – собственный и «рецепцио» – восприятие). Они расположены в глубине мышц и на всякое раздражение посылают сигналы в центральную нервную систему которая, в свою очередь, вызывает рефлекторные реакции, двухстороннюю связь. Таким раздражителем, проводником и являются ощущения. Чем богаче эти ощущения, тем активнее работа мозга, тем качественней работа рук. На этом основана современная психо-техническая школа освоения игровых движений.

Порог чувствительности к ощущениям определяется наименьшей силой раздражителя, способного вызвать эти ощущение на сознательном уровне. Достигается это кропотливой работой над звуком, многочасовыми занятиями до достижения навыка. Однако, при прочих равных условиях, это удаётся не всегда и не всем. Причина – отсутствие ощущения пружины и дна клавиатуры и как следствие – давление в клавиатуру. Известно, что излишнее давление в клавиатуру приводит к «зажатости» игрового аппарата, не скоординированной работе рук и дефициту техники. При статике (давлении в клавиатуру), происходит ухудшение кровообращения, недоокисленные продукты обмена скапливаются в тканях, провоцируя те или иные заболевания. Чрезмерные мышечные усилия вызывают включение в работу и соответствующих мозговых центров, что усложняет условия работы мышц и центральной нервной системы. В итоге наступает так называемый «зажим». Он образуется, когда возбуждение из очага, управляющим данным движением, иррадирует на другие зоны,

нагружая их. Накапливаясь, эти напряжения становятся постоянными «спутниками» организма. Причина – в бессознательном отношении к работе рук, механической игре, преобладании процессов возбуждения в центральной нервной системе над процессами торможения и, как следствие, излишнем давлении в клавиатуру. Результатом такой работы становится сбой, остановка, потеря темпа. В игре это напоминает сбой в системе электроснабжения. В случае перегрузки сети срабатывает защита, а в игре возникает незапланированная остановка. Нередко, причиной зажима, наряду с усталостью, может быть излишне «старательное» исполнение, когда понятия «стараться» и «напрягаться» становятся синонимами.

Расслабление мышц и постоянное стремление к уменьшению избыточных мышечных напряжений – важнейшая предпосылка успешного обучения. Это должно стать для ученика рефлексивным, привычным, каждодневным. При этом надо знать, что расслабление – это не столько физиологический процесс-действие, сколько результат воздействия определённых психологических установок, ощущения активной свободы, игрового тонуса. Надо иметь в виду, что неполадки в одной руке могут повлечь неполадки и в другой. Установлено, что грубая, плохо управляемая работа рук вызывает в ответ соответствующую работу мозга, и наоборот.

Ощущение вытекает из предслышания. А потому, говоря об ощущении нельзя не затронуть музыкальные способности и, в частности, музыкальный слух. Из всего многообразия существующих ныне методик, условно, можно выделить два основных направления - «слуховой» и «двигательный» методы обучения. По существу, в них отражён давнишний спор между анатомо-физиологической и психотехнической исполнительскими школами. «Слуховой» метод исходит из приоритета музыкально-слухового образа над движением. В основе его лежат «зрительно-слухо-двигательные» связи. Схема «двигательного» метода иная: зрение - движение - звучание - слух. В его основе лежат: «зрительно-двигательные» связи. Этот метод основывается на автоматизации игровых движений в результате многократных повторений.

В первом случае слух активен, во втором – пассивен. А потому, образно выражаясь, исполнитель узнаёт о какой-либо фальши, уже свершив её, как тот слепой узнаёт о фонарном столбе, посадив себе шишку. В данном случае, речь идёт о непроизвольном запоминании и механическом копировании чужой модели исполнения, по принципу: «повторение – мать учения».

С одной стороны, недооценка значения работы над развитием двигательных навыков приводит к нерациональным движениям, излишнему расходованию мышечной энергии, перенапряжению. С другой стороны, умаление роли слухового анализа мешает объективному восприятию своей игры. Между тем, основной фактор развития техники – это наличие связи между моторно-двигательной и эмоционально-слуховой сферами. Современная методика предполагает взаимосвязь слуховых и двигательных действий исполнителя, слухо-двигательную основу исполнительской техники. Обеспечивает же такое взаимодействие ощущение. В этом случае речь идёт о музыкально-исполнительской технике.

Интересно то, что у профессиональных музыкантов «субъективный образ» опережает реальное звучание на 200 – 400 м/с. Следовательно, к моменту реального звучания этот образ может быть уже скорректирован, уточнён и «перепроверен». У музыкально неразвитых людей субъективный образ возникает не с опережением, а с опозданием. А потому любой сбой, остановка, излишнее переживание за исход выступления более серьёзны и фатальны.

В студенческой среде существует некое предубеждение о технике. Мол, занимайся не занимайся – бесполезно, если не дано. Особенно больно видеть тщетность усилий, когда работа не приводит к должному результату. Одарённость, музыкальность, координация, систематические занятия - всё это важно. Но при прочих равных условиях, без ощущения эта работа обречена на длительный, малоэффективный поиск. Только слух (слухо-двигательная основа) и ощущение (мышечное чувство) могут сделать процесс игры увлекательным и плодотворным, а результаты прогнозируемыми.

## **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Зими́на, А. Основы музыкального воспитания и развития детей младшего возраста / А.Зими́на. – М.: Владос, 2000. – 150 с.
2. Имханицкий, М.И. История баянного и аккордеонного искусства / М.И.Имханицкий. – М., Музыка, 2006. – 520 с.
3. Шульпяков, О. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя / О.Шульпяков. – СПб.: Композитор, 2005. – 36 с.

## **Музыкальное искусство народов ханты и манси**

Процесс формирования культуры народов Югры, зафиксированной этнографическими источниками, растянулся на тысячелетия.

Сегодня она представляет собой сочетание разнородных элементов, истоки которых лежат в культурах древнего таежного населения Западной Сибири, скотоводов степных зон и включает в себя более поздние наслоения, которые заимствованы от народов с кем соседствовали обские угры на разных этапах своей этнической истории.

Музыкальное искусство народов ханты и манси так же, как замечательное наследие письменности, литературы, зодчества – историко-бытовое, является неотъемлемой частью национального культурного достояния. Его образы обладают высокой и непреходящей художественной ценностью, но до настоящего времени остаются почти неизвестной областью для профессионалов.

Причины такого положения отчасти заложены в самой специфике разных видов искусств. Памятники литературы остаются понятными для нас, даже если они передаются через поколения. Трудности, связанные с устареванием речи и диалектами, не так уж велики, поэтому образы устного этнического творчества сравнительного легко возвращаются к жизни.

Еще более упорно противостоят разрушающему действию времени памятники зодчества и историко-бытового направления.

Музыкальные памятники прошлого немы для нас, если они не звучат в окружающей действительности. В отношении певческого и исполнительского искусства народов Западной Сибири положение осложняется тем, что до сих пор это направление культуры развивается самобытным путем, без вмешательства и должного внимания музыкантов профессионалов.

Основные формы бытования музыки обско-угорских угров – преимущественно сольные песни, сольные инструментальные наигрыши и песни, танцевальная музыка, музыка религиозных ритуалов, а также музыка эпоса. Ханты и манси отличаются исключительной музыкальностью. Каждый человек имеет как минимум две собственные именные песни: детскую, подаренную ребенку матерью вскоре после рождения, и взрослую, сочиненную им самим к совершеннолетию, а некоторые имеют также счастье, сопровождают их владельцев всю жизнь.

Реже встречаются третья разновидность личных именных песен – автобиографическая, сочиняемая пожилым человеком в зрелом возрасте, а нередко и в предчувствии смерти.

#### **Среди жанров песен ханты и манси:**

- трудовые (охотничьи, рыбацкие, оленеводческие);
- календарные;
- семейно-бытовые (колыбельные);
- лирические (в.т.ч. любовные);
- героические песни-сказания;
- исторические песни;
- личные именные;
- танцевальные;
- тотемно-религиозные песни (песни медвежьего игрища), мухоморные песни (песни опьянения) песни о верхнем боге Торуме;
- современные патриотические, песни о новой жизни, шуточные и сатирические песни, частушки.

Распространен обычай импровизации песен и наигрышей по различным поводам: приветственные и гостевые песни, импровизированные хозяином в честь гостя, обычай дарения песни.

Музыка ханты и манси преимущественно монодического типа, главным образом, одноголосая, вокальная, но с элементами гетерофонно-бурдонного

многоголосия в вокальном сочинении благодаря инструментальному сопровождению.

Преобладают диатонические лады с пентатонической основой, характерно альтерационно-орнаментальное развитие с использованием интервалов, отличающихся от равномерно темперированных.

Темпоритмическое развитие многообразно, используются, главным образом, трех-четырёхдольные метры, но и сложные размеры встречаются также часто.

О древнем происхождении музыки угорских народов свидетельствуют изображения музыкантов и музыкальных инструментов на камнях сохранившиеся со II тыс. до н.э. на территориях расселения, а также в традиционных эпических сказаниях и устном фольклоре обских угров.

Но до настоящего времени, к сожалению, изучение инструментария обских угров не привлекло внимания профессионалов. Вот как можно классифицировать известные музыкальные инструменты ханты и манси на основании путевых заметок исследователей Сибирского региона.

## СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

### 1. Щипковые и смычковые

Музыкальные инструменты		Название	
название	материалы	ханты	манси
3-, 5-, 7- струнная цитра «лодка»	дерево жильные струны	нарс-юх наркис-юх	сангвалтап сангквылтап
9-, 13- струнная дуговая арфа «журавль» или «лебедь»	дерево жильные струны	тоорсапт-юх тоорсапль-юх	тарыг суплув-йив тарыгсин-ив
1-, 2- струнная скрипка или «музыкальный лук»	дерево жильные струны	нэрпъ нинь-юх	ёвт нэрнэ-йив



У обских угров наиболее распространен 3-5 струнные, изредка (7 струнные) *цитра*. Инструмент описан во многих источниках. Внешний вид напоминает лодку. Струны изготовлялись из кишок или сухожилий. Строй мажорный, реже *минор*. Санквылтапу отводится важное место на медвежьем празднике.

Другой мужской струнный инструмент ханты и манси – *дуговая арфа* – в форме птицы также был довольно широко распространен. «Лебедь», «гусь» – его позднее русские названия за длинную шею и птичью голову.

Женский музыкальный инструмент, смычковый похожий на *скрипку* с овальным корпусом и 1-3 жильными струнами. Смычком служат маленький лук с натянутым пучком конских волос. Неясно, служила ли игра на нинь-юх аккомпанементом или он использовался только сольно.

## 2. Самозвучающие инструменты

Музыкальные инструменты		Название	
название	материалы	название	материалы
варган-зубанка «конколь- лонколь»	дерево кость	тумран тамра	тумра томра
трещетка	дерево	тори-недэль	тарих-нёле
жжужалка	дерево	–	пыгалка
чуринга- завывалка	дерево	–	вот-вовнэ- тоул-парт
бубен -с бубенцами- колокольчиками -с колотушкой	кожа метал дерево, обтянутое кожей иди мехом	–	–

*Тумран* – женский инструмент, хотя иногда у восточных ханты не нем играли и мужчины. Он представлял собой расширяющуюся к одному концу костяную пластинку с вырезанным в середине вибрирующим языком.

На широком конце пластинки два отверстия для привязывания веревочной петли, за которую музыкант держит пластинку одной рукой, вставляя инструмент в рот.

*Самозвучащиеся* инструменты являются персональной формой общения с духами. Изначально удары бубна служили сопровождением шаманских ритуалов и напевов. Иногда на них изображались головы духов-покровителей.

В настоящее время *бубен* все чаще появляется на сцене, участвует в традиционных праздниках и преступив запреты звучит в женских руках.

### ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Музыкальные инструменты		Название	
название	материалы	название	материалы
свистки	дерево	–	–
дудки	тростник	–	–
пищалки	кость, перо	–	–

Духовые инструменты из природного материала пришли из повседневной жизни, когда охотники изготавливали манки для птиц, ставшие «прообразом» духовых инструментов в исполнении самобытных музыкантов.

### БЫТОВЫЕ, ШУМОВЫЕ И УДАРНЫЕ ПРИРОДНЫЕ ПРЕДМЕТЫ

Название	Материалы	Способ игры
музыкальный мешочек	национальная женская сумочка, украшенная колокольчиками, бисером, наполненная камушками	потряхивание
стрелы или палочки	дерево	постукивание
деревянные мелкие палочки	пучок из 10-15 шт.	«перетирать» в ладонях
детские погремушки	высушенные трахеи птицы	потряхивание

Лесной народ – наблюдательный, поэтический и певучий. Поэтому каждый звук, свист, шелест вплетается в музыкальный узор его песни, будь это палочки, листики берез, камешки, высушенная кожа, бусинки и т.п.

Музыкальные инструменты обских угров оказались настолько жизнеспособны, что мало изменились в процессе адаптации к новой среде обитания. Хотя разные источники указывают на широкое применение национальных музыкальных инструментов, а в основном это самодеятельные национальные коллективы и, гораздо реже, сольные исполнители. Их несовершенство и отсутствие достаточного музыкального материала является серьёзным препятствием в развитии инструментария этих народов.

Если обратиться к образовательным ресурсам этничности, то хочется упомянуть, что с 2004 г. в Сургутском музыкальном колледже ведется предмет «Традиционная духовная и материальная культура Югорской земли», который является составной частью цикла национально-регионального компонента «История края» в базисном учебном плане профессионального учебного заведения.

Поскольку общественные дисциплины более других связаны с переломом в социально-политической жизни страны, то поворот российского общества к демократизации и либерализации усиливает значение региональных аспектов в политико-экономической жизни государства и осознание региона, как части социально-культурной общности.

Отсюда и возникла необходимость изучения локально-национальной истории, поиска традиционно-культурных корней, стабилизирующих жизнь многих поколений и людей коренной национальности среднего Приобья ХМАО – Югры. Изучение курса предполагает:

- расширение границ востребованности выпускников в различных областях знаний по традиционной культуре;
- знакомство с историей народа, на земле которого мы живем;
- влияние на дальнейшую профессиональную деятельность будущих музыкантов.

С 2005 года как факультативный предмет успешно развивается курс «Знакомство с национальными инструментами», где будущие профессиональные музыканты изучают основы игры на наркас-юхе, санквилтапе, нинь-юхе, тоорсапль-юхе.

Результатами явились нотные издания:

- Песни и наигрыши семьи Кечимовых
- Мелодии Югры-детям

Готовится к изданию «Методическое пособие по обучению игре на национальных музыкальных инструментах обских угров».

В наше время сосуществование различных культур на Югорской земле уже нельзя остановить – это необратимый исторический процесс.

Вместе с тем этнокультурные явления, основную сферу функционирования которых составляет традиционная культура обладает относительной самостоятельностью, а для создание партнерских отношений с другими соседствующими народами нужны собственные национальные кадры. Этого требует нарастающая профессионализация и только тогда можно повлиять на сохранение, возрождение и развитие традиционной культуры – что остается одной из приоритетных задач этнокультурной политики государственных структур.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1975.
2. Вереш, П. Этнокультурное развитие угорских народов. Этнокультурная история населения Западной Сибири // П.Вереш. – Томск, 1978.
3. Вертков, В. Атлас музыкальных инструментов // В.Вертков, Г.Благодатов, Э.Язовицкая. – М., 1963.
4. Гиппиус, Е. Программно-изобразительный комплекс в ритуальной инструментальной музыке «медвежьего праздника» у манси. – Сборник рефератов участников инструментоведческой научной конференции фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР // Е.Гиппиус. – М., 1974.

5. Кулемзин, В.М. Шаманство васюганско-ваховских хантов. – Из истории шаманства // В.М.Кулемзин. – Томск, 1976.
6. Мошинская, В.И. Современное состояние вопроса о роли южного компонента в древней культуре населения Крайнего Севера и Западной Сибири. – Этнокультурная история населения Западной Сибири // В.И.Мошинская. – Томск, 1978.
7. Народы Европейской части СССР, II. М., 1964.
8. Садоков, Р.Л. Тысяча осколков золотого саза // Р.Л.Садоков. – М.: Советский композитор, 1971.
9. Соколова, З.П. Проблема рода, фратрии и племени у обских угров // З.П.Соколова. – СЭ, 1976, № 6.
10. Соколова, З.П. К проблеме этногенеза обских угров и селькупов // З.П.Соколова. – Этногенез народов Севера. М., 1980.

# Ай авэлэм

переложение для баяна  
Г. Карпова

The first system of musical notation consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melody in 2/4 time, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass staff provides accompaniment with chords marked 'M' and '7'. The first two measures have two 'M' chords, the third has a '7' chord, and the fourth and fifth have 'M' chords.

The second system continues the melody and accompaniment. The treble staff features eighth-note patterns and some accidentals. The bass staff includes chords marked 'M', '7', and 'Б' (B-flat).

The third system shows further development of the piece. The treble staff has a more active melody with eighth notes. The bass staff features chords marked 'Б', 'M', and '7'.

The fourth system concludes the piece. The treble staff has a final melodic phrase. The bass staff includes chords marked 'M' and '7'.

# АН, КЭЛИ

переложение для санквылтапа и баяна  
Г. Карпова

Санквылтап

Баян

The first system of the score consists of two staves. The top staff, labeled 'Санквылтап', is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes, ending with a fermata. The bottom staff, labeled 'Баян', is a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a complex accompaniment with chords, arpeggios, and some ledger lines in the bass clef. Chord markings 'M' and '7' are present.

The second system continues the composition. The top staff has a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff provides a dense accompaniment with chords and arpeggios. Chord markings 'M' and '7' are used throughout.

The third system concludes the piece. The top staff has a melodic line that ends with a fermata. The bottom staff features a final accompaniment with chords and arpeggios. Chord markings 'M' and '7' are present.

# Куринька

Хантыйская народная мелодия

обр. для дуэта гитар

В. Половова

А. Санникова

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, often beamed in groups of four.

Вар. 1

The first variation (Вар. 1) consists of two staves. The upper staff features a melodic line with some notes marked with a fermata. The lower staff provides a harmonic accompaniment using chords and dyads.

Вар. 2

The second variation (Вар. 2) consists of two staves. The upper staff has a melodic line with fermatas. The lower staff features a dense, rhythmic accompaniment with many beamed notes.

Вар. 3

The third variation (Вар. 3) consists of two staves. Both staves feature a very dense and complex rhythmic accompaniment with many beamed notes, creating a textured sound.



# Танец охотников

(Уй кем)

Ангатшупова А.А.

обр. для баяна

Симонова Д.А.

Баян

Б Б simile

1 2

3

1 2 Окончание

# Танец

переложение для ансамбля  
Ю. Кошелева

1

Санкьытгап

Домра

2

3

### **Тандем музыки и изобразительного искусства в зеркале времени**

Проблема формирования художественного мышления имеет не только локальный смысл, связанный, например, с театрално-декорационным искусством или с экспериментами в области цветомузыки. Взаимодействие музыки и изобразительного искусства надо рассматривать, исходя из некоторых эстетических предпосылок. Лессинг впервые ввел в эстетику понятие прямого и косвенного отражения (подражания, изображения и т.п.) Далее Гегель воспринял эту идею и развил ее. Согласно его теории, предмет различных видов искусств - один и тот же, т.к. любое искусство постигает сущность и полноту мира в целом. Понимание этого очень важно при рассмотрении процессов дифференциации и интеграции в сфере искусства.

Как известно, на заре человечества искусство носило исключительно синкретический характер, т.е. в нем не выделялись и не различались его основные виды, в том числе и музыка и изобразительное искусство. Долгое время они были взаимосвязаны в едином комплексе обрядовых и культовых действий, народных зрелищ и т. п. Музыка редко воспринималась без участия зрительных впечатлений. Оба вида искусства подчинялись единству процесса.

Общественная жизнь каждой эпохи находит выражение в разных видах художественного творчества. В силу общности исторического генезиса музыка и изобразительное искусство нередко обретают также и стилистическую общность.

Живопись эпохи Возрождения гораздо более значительна по своему вкладу в общечеловеческую художественную культуру, чем музыка того же времени. Тем не менее, оба искусства этого периода наполняются дыханием реальной жизни, воплощают гуманистическое мировоззрение, освобождаются от эгиды церковного духа. Оба приобретают отпечаток характерных черт

бытия. Отсюда – возможность сопоставления отдельных конкретных явлений данных искусств.

Так, например, В. Н. Лазарев, говоря о венецианской живописи XVI века, постоянно сравнивал ее с музыкой. [2].

Т. Н. Ливановой говорит о взаимодействии различных искусств в разных странах от Возрождения к Просвещению. Показывая идентичность разных искусств, автор оттеняет их неповторимые пути развития, которые могут породить явления, не сопоставимые ни с чем. Например, живопись Рембрандта не имеет никаких аналогий в других искусствах Голландии. Музыка И. С. Баха – никаких аналогий в других искусствах Германии [3].

Параллели между историческим развитием и стилистическими тенденциями музыки и живописи далеко не в каждую эпоху выступают отчетливо. Но в ряде случаев они очевидны. Например, они ясно прослеживаются во французской культуре от средневековья до наших дней. Существует осязаемая взаимосвязь между готической архитектурой и музыкой старых полифонистов. Ярко выражена связь между живописью рококо и творчеством французских клавесинистов XVIII века, между романтическим образным миром Э. Делакруа и Г. Берлиоза, между творчеством импрессионистов в живописи и музыкой Клода Дебюсси.

Столь же естественны в русской культуре аналогии, например, между картинами Тропинина – и русским бытовым романсом, между песнями Даргомыжского, Мусоргского – и творчеством Федотова, Перова, между народными музыкальными драмами Мусоргского – и историческими картинами Сурикова. С полным основанием можно сделать сопоставление образов природы у Чайковского и Левитана, сказочных образов у Римского – Корсакова и В. Васнецова, символических образов у Скрябина и Врубеля и т. д.

В. В. Стасов «Перов и Мусоргский (1834-1882 и 1839-1881)» целиком посвящена аналогии между творчеством художника и композитора. Одинаково хорошо знавший и изобразительное искусство и музыку, Стасов неоднократно проводил параллели между их развитием в России второй половины XIX века,

устанавливал общие тенденции в творчестве художников – передвижников и композиторов «Могучей кучки». Он писал о «хоровых» картинах в их творчестве, уподобляя многофигурные полотна, изображающие действия народных масс, массовым хоровым сценам в операх русских композиторов [6].

Разумеется, искусство художника и композитора ни в коей мере не исчерпывается общими образными аналогиями, которые в значительной мере условны и часто сами весьма сложно опосредованы. Они правомерны, поскольку имеют объективные предпосылки в общности генезиса и в единстве образного мира.

Сближение музыки и изобразительного искусства было подготовлено развитием в музыке тех граней, которые сближают ее с живописью. В первую очередь здесь имеются ввиду приемы звукоподражания, а также приемы, вызывающие пространственные и цветосветовые ассоциации. Они развивались в музыке исторически, в результате постепенного накопления слухового опыта. Изобразительность в смысле музыкального «живописания» явлений внешнего мира начала развиваться примерно с эпохи Возрождения (эффекты эхо, кукушки, переключки голосов в хоровых сочинениях Палестрины, Орlando Лассо и др.). Значительного развития она достигла в музыке XVII – XVIII веков, в особенности в опере, а также кантатно-ораториальном творчестве Баха и Генделя и в программной инструментальной музыке («Времена года» Вивальди, пьесы французских клавесинистов и т. п.).

В ту пору в музыкальных произведениях были обычны звукоизобразительные приемы при воспроизведении пейзажей (особенно бури, грозы), картин сражений (фанфары, звон оружия, ритм скачки). При этом изображение несло, прежде всего, эмоциональный образ.

В XVIII веке музыка трактовалась, как «искусство аффектов», призванное воплощать чувства. При этом чувства понимались как эмоциональные реакции – отклики на воздействие предметного мира.

Начиная с Бетховена (Пасторальная симфония) и далее у романтиков, возможности и границы музыкальной изобразительности сильно расширились.

Она преобразовывается в картинность произведений, которые стали предполагать зрительные ассоциации. Эти зрительные ассоциации в музыке необязательны и субъективны.

Развитые изобразительные картины можно найти в таких произведениях, как цикл «Годы странствий» Листа, «Фантастическая» симфония Берлиоза, а также в симфонических эпизодах опер Вагнера. Причем, изобразительность никогда не становилась самодовлеющей, не подавляла напевно-интонационной природы музыкального образа, не переходила в чисто внешние эффекты.

Романтиками была выдвинута идея программности (Лист, Берлиоз, Шуман) как сознательной связи инструментальной музыки с литературой и другими видами художественного творчества. Эта связь предполагала прояснения замысла композитора в названии сочинения, в эпитафии или предисловии к партитуре, которые ориентировали восприятие слушателя.

Благодаря идее программности музыкальная изобразительность была осознана уже не просто как предметное, а как живописное начало в музыке. А. Н. Серов, говоря о романтической музыке, неоднократно подчеркивал в ней значение и рост «живописи музыкальной» [5]. Эстетика романтизма открыла пути для прямого влияния одного искусства на другое. До романтиков не было попыток воплощения в музыке конкретных произведений изобразительного искусства. Именно у них впервые возникла идея передать в музыке наглядные образы живописи или скульптуры.

К произведениям подобного рода можно отнести фортепианные пьесы Ференца Листа «Обручение» (по картине Рафаэля) и «Мыслитель» (по скульптуре Микеланджело) из цикла «Годы странствий». Связь музыки здесь с изобразительным искусством не имеет характера иллюстрирования. Она заключена в общности эмоционального содержания.

В одном из рассказов Бальзака («Массимила Дони») мы встречаем реплику, которая отражает романтическое понимание музыкальной картинности - лирические пьесы. Они передают не картину и не скульптуру, а впечатления композитора от них и переживания в результате восприятия.

«Обручение» Листа – чисто музыкальный образ, возникший под впечатлением одноимённой картины Рафаэля. Произведение великого итальянского художника изображает бракосочетание Марии и Иосифа. Оно происходит на фоне итальянской ротонды с расстилающимся за ней пейзажем. Вся композиция проникнута тихой, гармонией, спокойным и ясным мироощущением.

Ротонда возвышается, словно прекрасный стройный купол, под которым совершается таинство. Сцена первого плана выглядит как барельеф. Для создания этого впечатления перспектива несколько нарушена, и ротонда изображена в особом пространстве: она приподнята над фигурами персонажей и этим венчает их. Спокойными и плавными рядами расстилаются холмы окружающего пейзажа. Мирно беседуют небольшие группы людей перед ротондой и на ведущих к ней ступенях; они оживляют фон, не нарушая его торжественности.

Что же касается самой сцены обручения, то вся она сосредоточена вокруг главных действующих лиц в центре. На лицах Марии и Иосифа – чистое, святое чувство, сознание значимости происходящего. Окружающие выступают словно резонатором переживаний главных героев, их чувства создают своеобразный аккомпанемент событию.

Музыка полна тихого, благоговейного чувства. Движение ее неторопливо, спокойно. Преобладает тихое звучание, и лишь в кульминации музыка становится патетичной. Вся пьеса написана в мажоре, который определяет ее просветленный колорит. Изобразительные элементы здесь почти отсутствуют. Характер мелодических интонаций создаёт атмосферу умиротворенности.

В этом же направлении «работают» жанровые черты песенности первой темы и хоральности второй. Песенность придаёт музыкальному образу лирическую теплоту. Элементы же хоральности напоминают о звучании церковного хора, который может ассоциироваться с хором ангелов. Они придают благоговейному чувству то характер тихой молитвы, то черты хвалебного гимна (в кульминации).

Разумеется, не зная картины Рафаэля, её нельзя представить по одной лишь данной музыке. Но у каждого, кто знает её, рождается чувство, сходное с тем, что воплощено композитором.

Пьеса Листа «Мыслитель» (более точный перевод – «Задумчивость») вдохновлена статуей Микеланджело Буонарроти, которая находится в капелле Медичи церкви Сан-Лоренцо во Флоренции, и изображает Лоренцо Медичи (герцога Урбинского). Он сидит в одеянии, состоящем из римских доспехов и герцогской мантии. Запястье правой руки прислонено к бедру, кисть левой поднесена к подбородку, ноги скрещены. Поза выражает задумчивость, сосредоточенность, погружённость в мысли.

Именно это состояние передано в музыке. Пьеса возникла под впечатлением данной статуи, но связывалась не только с ней. Впоследствии Лист оркестровал данное произведение, включив его в цикл «Траурные оды», и назвал «Ночь». Это название родилось под впечатлением от другой скульптуры Микеланджело – аллегорической фигуры «Ночи», находящейся в той же капелле на гробницах Лоренцо и Джулиан Медичи (вместе с фигурами «Заря», «День», «Сумерки»).

Таким образом, пьеса Листа возникла под впечатлением не одной, а двух скульптур. Общим у них является скорбный, траурный характер (это надгробия) и изображение человека, внешне скованного, погруженного в сон, в задумчивость, в глубокое размышление. В стихотворном эпиграфе их метафорой выступает смерть как полное, абсолютное отрешение от внешнего мира. Таков замысел пьесы Листа. Каково же его музыкальное воплощение?

Произведение написано в миноре (cis-moll) , идет в медленном темпе (Lento) и характеризуется негромким, приглушенным звучанием (mezzo forte, piano, sotto voce). Этим уже определяется общий характер выраженного в ней настроения.

Как известно, музыка по своей природе искусство динамическое. В пьесе же Листа, казалось бы, мобилизуются все возможности музыки для того, чтобы передать скованность (!), но при этом – средствами развития. Обращает



внимание подчеркнутая статичность мелодики. Музыкальная тема пьесы состоит из повторения одного звука (третьей ступени), характеризующей минорность лада. Из семнадцати звуков темы четырнадцать являются повторением одного и того же. Это почти уникальный в музыкальной литературе пример мелодической статики.

Итак, скульптура передаёт внешний облик мыслителя, позволяющий ассоциативно представить себе и его переживание. Музыка же в свою очередь передаёт переживания, позволяющие судить и о внешнем облике.

Пока музыка остаётся музыкой, сохраняется почва для сближения её с искусством живописи; все это способно расширять границы и возможности музыкального искусства. Такое расширение произошло, в частности, на рубеже XIX – XX веков у русских композиторов (в оперном творчестве позднего Н.А. Римского-Корсакова, а также А.Н. Скрябина) и у французских импрессионистов (Дебюсси, Равеля). Фантастика «Золотого петушка» и «Каша Бессмертного», образы огня, пламени, полёта, экстаза у Скрябина были связаны со значительным развитием не только музыкально-выразительных, но и музыкально-изобразительных средств. Особенно хочется сказать о Дебюсси. Он был тончайшим живописцем и поэтом природы в музыке. Об этом говорят сами названия его сочинений. Так, симфонические эскизы «Море» озаглавлены «На море от зари до полудня», «Игра волн», «Диалог ветра и моря». Сюита «Ноктюрны» включает в себя «празднество», «Облака», «Сирены». Не менее характерны и многие названия прелюдий: «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют», «Шаги на снегу», «Девушка с волосами цвета льна», «Затонувший собор», «Терраса, освещенная лунным светом» и т. д.

У Клода Дебюсси необыкновенное развитие получила тончайшая музыкальная звукопись, апеллирующая к цветоцветовым ассоциациям. Мы видим, какую большую роль играют ассоциации, «перекидывающие мост» между видимым и слышимым. Музыка невидима, а живопись неслышима. Но при определенных обстоятельствах можно «видеть» музыку и «слышать» живопись. «Летний вечер» Левитана скорее всего не вызовет слуховых

ощущений, а его же «Вечерний звон», непременно их вызовет, ибо, не представив, что над золотистым плёсом плывут звуки колоколов в густом вечернем воздухе, мы не воспримем полноценно зримый образ пейзажа. А. А. Фёдоров-Давыдов в книге о Левитане неоднократно говорит о музыкальности его пейзажных картин, имея в виду их «невыразимую словами эмоциональность, лирическое движение чувств-мыслей», предметно воплощенное «эмоциональное размышление»[7]. Он считает возможным применять к картине такие термины, как «симфония» или «песня без слов», говорить о «музыкальном ключе», об «инструментовке» картины и т. д.

Подобно этому для нас могут быть «наполнены» звуками многочисленные картины, изображающие музицирование (пени или игру на разных инструментах). И хотя здесь воспроизводится не сама музыка, а лишь её исполнение, живопись соприкасается с родственным ей искусством. («Сельский концерт» Джорджоне).

Музыка как исполнительский процесс служила темой для изображения. Так, уже в рельефах и росписях древнего мира запечатлены различные обрядовые и культовые действия, а также приёмы, выходы, шествия и пиры, в которых участвуют музыканты.

В искусстве Древней Греции (особенно в росписях ваз) встречаются сцены, где музыка участвует в гимнастических состязаниях и театральных представлениях, где игрой на авлосе, лире, кифаре услаждаются возлежащие на ложе пирующие, или пастухи слушают лиру Орфея.

В средние века и в эпоху Возрождения нередко изображались поющие «путти» (дети), трубящие ангелы (графика Дюрера), покровительница музыки святая Цицилия у ручного органа (Гентский алтарь), а также народные певцы и музыканты на празднике, крестьяне или горожане, играющие на волынке, скрипке, виоле, лютне, клавесине.

К древним временам восходит изображение златокудрого Аполлона – мусагета (покровителя муз) с обязательной лирой или кифарой в руках.

Часто акцент переносится на воплощение внутреннего состояния людей, обусловленного музыкой (сочинением, исполнением, восприятием). Есть немало произведений, изображающих воздействие музыки на людей и их потрясение, вызванное ею («Давид и Саул» Рембрандта).

В своеобразной «атмосфере музыки» живёт печальный и томный «Гитарист» Антуана Ватто и его же трогательно-наивный «Савояр с сурком». Воспринимая эти картины, словно чувствуешь характер музыки, связанный с их непохожими персонажами: романсово-сентиментальный в первом случае, во втором – простонародно-шарманочный.

В картине Александра Иванова «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением», глубокое музыкальное переживание объединяет её героев. Поглощенность их музыкой рождает душевную близость, дружеское согласие, гармонию. В таких картинах возрастает значение живописной передачи ощущений, возникших под влиянием музыки. Хотя сама музыка в изобразительном иллюстрировании по сути дела не нуждается. Её главное содержание – эмоционально-смысловые процессы. По существу эмоции иллюстрировать в живописи невозможно, а кроме них в инструментальной музыке иллюстрировать фактически нечего. Поэтому подавляющее большинство живописных произведений связаны с музыкой текстовой. Это иллюстрации к песням, романсам, оперным произведениям. Не секрет, что музыка ближе всего к поэтической лирике.

Влияние же музыки на живопись выразилось в развитии категории музыкальности в изобразительном искусстве. Линия и цвет – основные элементы проявления музыкального начала в живописи. «Мажор и минор... связаны с эмоциями. Столь же очевидна связь ритмических ходов музыки с развитием, ростом эмоционального напряжения, беспокойством или успокоенностью, меланхоличной созерцательностью и романтической, даже активностью. В цветовых сочетаниях художник также имеет «мажорные» и «минорные» созвучия, он также оперирует ритмами – плавными переходами и скачками. Цветовые ходы иногда, переплетаясь, образуют нечто вроде контрапункта, цвет нарастает, приближаясь к главному пятну

Иногда цветовые массы напоминают мощные аккорды медных инструментов в симфонии» [1, с.60].

Что же касается самого термина «музыкальность живописи», то он свидетельствует прежде всего о преднамеренных устремлениях художника в этом направлении. Данное понятие утвердилось в XIX веке, начиная с романтиков.

Однако едва ли не первую попытку применения в живописи понятий музыки мы находим у ярчайшего представителя классицизма во французской живописи XVII века – Никола Пуссена. Он построил своеобразную теорию «модусов» живописного творчества, которые уподоблял древнегреческим музыкальным ладам. Этой теории он пытался следовать в своём творчестве. Пуссен считал, что, например, для воплощения темы нравственного подвига необходимы строгие, суровые формы, которые он объединял в понятии «дорийского лада», темы драматического характера должны воплощаться в формах «фригийского лада», темы радостного и идиллического характера требуют применения «лада».

Конечно, эту теорию Пуссена можно назвать лишь его субъективной рабочей гипотезой, которая помогала ему в собственном творчестве. Никакой объективной закономерности здесь нет. Попытка художника применить музыкальную теорию (точнее – терминологию) к живописи оставалась практически единственной вплоть до начала XIX века.

В период романтизма музыкальное начало особенно ярко обнаруживается в пейзаже и начинает проникать в портрет. Таковы многие работы Эжена Делакруа. Его портреты музыкантов (Шопена, Паганини) обнаруживают чисто романтическое сопоставление внешнего облика и внутреннего мира человека, утверждают интенсивность духовной жизни личности.

Лицо Шопена затенено. Выражение его таково, что кажется, будто композитор, ушел в себя, погрузился в свой субъективный мир. Колорит портрета сумрачный, почти монохромный. Приглушенность колорита заставляет сосредоточить внимание на выражении лица, неясность очертаний

которого подчеркивает значение внутреннего состояния. Физический облик композитора дан чуть-чуть размыто, почти намёком. Ценность человека согласно романтической концепции – в насыщенности и напряженности его духовного бытия.

То же – и в портрете Паганини. Резкий контраст чёрного и белого, деформация фигуры подчеркивают ощущение неистового демонизма в жизни в музыке. Делакура – художник «жил в музыке», почти в такой же степени, как и в живописи. Его «Дневник» показывает, что он был в курсе всех новостей музыкальной жизни, соприкасался со многими музыкантами и композиторами. Понятие музыкальности живописи стало для него само собой разумеющимся.

«Музыкальные» выражения применительно к живописи вошли в обиход у постимпрессионистов. Стало принято говорить о «красочных симфониях», «колористических аккордах», «поющих линиях», «музыке цвета» и т.д. Подобные выражения часто встречаются в письмах Винсента Ван Гога и Поля Гогена. Поль Синьяк называл некоторые свои картины музыкальными терминами: «Адажио», «Ларгетто», «Скерцо».

Матисс неоднократно сравнивал цвета с музыкальными тембрами, а их гармонию – со звуковыми аккордами. В его картинах это равенство приобретает конструктивное значение в образовании цветовой композиции. Он считает, что можно строить картину на сочетании нескольких локальных цветов. Вспомним знаменитое панно Матисса «Музыка».

Особо следует сказать о русских художниках в русской живописи, шедших своим историческим путём. Они никогда не чуждались понятия музыкальности и глубоко чувствовали взаимосвязь живописи и музыки. В. М. Васнецов писал, что всегда хотел, чтобы в картинах чувствовалась музыка» [4].

Значительное развитие «музыкальные» тенденции в живописи получили на рубеже XIX – XX веков. Для Врубеля, работавшего декоратором в Московской частной русской опере, женатого на выдающейся певице Н. Забеле-Врубель, близкого к Римскому-Корсакову, мир музыкального искусства был необычайно близок. А.А. Федоров-Давыдов говорил о М.А. Врубеле, что свое музыкальное

чутье он замечательно умел передавать в самом строе своих изображений и в особенности в их колорите, который поистине можно назвать музыкальным [7].

Зарисовки превращались уже не просто в изображение конкретного цветка или раковины, а приобретали метафорический смысл. Они воспринимались как своеобразные изобразительные лирические стихотворения или музыкальные прелюдии, рассказывающие не только о предмете, но и о чувстве художника, а также о красоте, игривости, звонкости, радужности мира вообще.

Лиризм, драматургия переживаний – это принцип музыкального творчества. У Врубеля, помимо прочего, музыкальность его живописи проявляется в том, что картина-пьеса как бы превращается в картину-симфонию, действие переводится из внешнего во внутренний план, событие раскрывается через столкновение, контраст, полифонию чувств, состояний внутреннего мира.

Музыкальное начало проявилось и в живописи В. Э. Борисова-Мусатова. Это художник ярко выраженного лирического дарования. Музыка, понятая прежде всего как настроение, окутывающее предметное содержание и главенствующее над ним, звучит во всех произведениях художника. Почти все они проникнуты элегической мечтательностью. Их образы – не столько фиксация впечатлений реальной жизни, сколько воспоминания, мечты. Предметное содержание этих образов словно включено в поток переживаний, овеяно ими. Поэтому жанровые мотивы переплавляются в лирическую исповедь, изображение становится своего рода «песнью», вспорхнувшей из души художника.

В творчестве Борисова-Мусатова преобладает меланхолически-задумчивые настроения. Ими рожден нежный колорит его картин. Тихое, приглушённое эмоциональное звучание, тонкие переходы едва выраженных, трудно уловимых чувств типичны для его живописи. Колорит таких произведений как «Водоём», «Осенний вечер», «Реквием», складывается из мягкой цветовой гармонии, неярких матовых звучаний. Он может быть уподоблен нежным звукам арфы.

И все другие стилевые особенности творчества художника также рожают музыкальные ассоциации. Поэтические фигуры женщин, погруженных в задумчивость, словно отрешенных от жизненной суеты, данных слитно с природой, очерчены мягкими, плавными, «певучими» линиями, создающими в рисунке как бы скользящее движение. Картины всегда сложно, но вместе с тем чётко ритмически организованы, и в них возникает, как музыке, своеобразная «драматургия» акцентов и пауз, сгущений в разряжений, движения и контрдвижения, ускорений и замедлений основного ритма и т. д. Композиция нередко «полифонична», то есть основана на относительно самостоятельной жизни и временном развитии нескольких пространственных планов.

Особое место в развитии музыкальных начал изобразительного искусства принадлежит литовскому художнику М. Чюрлёнису, творившему в России в первом десятилетии XX века. Он был одновременно художником и композитором. В его симфонических поэмах «В лесу» и «Море», в струнном квартете и особенно в фортепианных прелюдиях можно обнаружить близость к сочинениям Рахманинова, Метнера, раннего Скрябина.

При несомненной художественной ценности музыка Чюрлёниса все-таки гораздо традиционнее его живописи. Разумеется, и музыка, и живопись этого многогранно одаренного человека – порождение одного образного мира, они имеют общий круг идей и настроений. Но формы воплощения этого образного мира различны, и живопись Чюрлениса в целом представляет собой более значительное открытие, чем его музыка. В своём живописном творчестве Чюрлёнис апеллировал к музыке. Он писал картины, словно сочинял сонаты.

Обращает на себя внимание, прежде всего то, что художник часто давал своим картинам и циклам картин «музыкальные» названия: прелюдия, фуга, соната и т. п. Особенно много у него сонат: «Весенняя соната», «Летняя соната», «Соната солнца», «Звёздная соната», «Соната моря», «Соната змей», «Соната пирамид» и т. д. Каждая такая соната – цикл изображений, части которого озаглавлены музыкальными терминами: Allegro, Andante, Scherzo, Finale.

Эмоциональное начало в картинах Чюрлёниса всегда доминирует, но живопись остаётся живописью. Её слияние с музыкой носит метафорический характер. Его картины можно представить в сопровождении музыки, хотя сам художник к этому не стремился, не думал синтезе этих видов искусств. Музыкальность живописи Чюрлёниса – олицетворение её музыкальной наполненности.

С возникновением абстракционизма положение изменилось. Начиная с В. Кандинского, беспредметность в живописи стала оправдываться, опираясь на музыку. Ссылки на это мы находим во всех основных работах Кандинского: «О духовном в искусстве», «Ступени», «Точка и линия на плоскости» и других.

На возникновение у Кандинского идеи абстракционизма повлияли разные стимулы: цветовые впечатления жизни, музыка Рихарда Вагнера. Кандинский стал называть свои работы «впечатлениями», «композициями» или «импровизациями». В 1913 год издательство Пипера опубликовало книгу В. Кандинского «Звуки» с гравюрами на дереве и стихами. 1914 год начинался надеждой на постановку цветовой оперы «Жёлтый звук» в Мюнхенском художественном театре. Концепция была связана с романтической идеей синтеза искусств в одном произведении. Кандинский реализовал свои суждения по этому поводу изобразительным сопровождением «Картинок с выставки» Мусоргского. Аргументация Кандинского, основанная на отождествлении закономерностей цветовых и звуковых, живописных и музыкальных, неоднократно повторялась и развивалась абстракционистами всех мастей.

Марк Шагал. Образ скрипача, постоянно возникающий на полотнах Шагала (очень похожий персонаж является главным героем его картины «Музыкант», 1925 г.), можно интерпретировать по-разному. Но главное то, что для Шагала скрипач олицетворял творца, т.е. художника вообще, к жизни которого не применимы скучные и «правильные» установки общества. Вместе с Шагалом ушла в прошлое целая эпоха, ибо он был последним звеном цепи, связавшей современность с авангардной живописью начала XX века, которая неузнаваемо изменило искусство.



## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Волков, Н.Н. Цвет в живописи / Н.Н.Волков. – М., 1965. – 130 с.
2. Лазарев, В.Н. Старые итальянские мастера / В.Н.Лазарев. – М., 1972. – 442 с.
3. Ливанова, Т.Н. Западноевропейская музыка XVII – XVIII веков в ряду других искусств / Т.Н.Ливанова. – М., 1977. – 498 с.
4. Пути развития русского искусства конца XIX – начала XX века. М., 1972. – 120 с.
5. Серов, А.Н. Избранные статьи. Т. 2 / А.Н.Серов. – М., 1957. – 200 с.
6. Стасов, В.В. Избранные сочинения в 3-х тт., Т. 2 / В.В.Стасов. – М., 1952. – 470 с.
7. Фёдоров-Давыдов, А.А. И.И. Левитан. Жизнь и творчество / А.А.Федоров-Давыдов. – М., 1966. – 284 с.

## Методы и приемы развития вокально-певческих навыков

Важным условием формирования вокалиста является развитие вокально-певческих навыков. Дыхание – основа всего живого. Для певца оно является основным фактором певческого процесса. Правильное нижнее - рёберное дыхание, оснащая кровь кислородом, оказывает благотворное влияние на все системы организма (дыхательную, сердечно-сосудистую, двигательную и т.д.).

Разнообразие методических приемов и индивидуальный подход к каждому учащемуся ни в какой мере не должны нарушать основных принципов и методов в воспитании певца. В это понятие, разумеется, включается и развитие высокой техники певца.

Многие виды психотерапии рекомендуют дыхательную работу для уменьшения заторможенности и извлечения подавленных импульсов. Мои упражнения будут развивать центр дыхания. Этот процесс, как разработка мышц нижней части живота и последующее опускание дыхания глубже в легкие, а, следовательно, увеличение внутренней энергии, что будет напрямую влиять на качественную постановку певческого голоса.

Дыхание *центром* пробуждает гармонию. *Центр* является нашим внутренним учителем и развивает чувствительность к тонким энергетическим движениям и усиливая восприятие всех пяти чувств. Оно пробуждает осязание, оживляет и делает более ясным зрение и замечательно обогащает и тренирует чувство слуха, воспитывая режим непрерывного внимания, - «слуха», направленного внутрь себя. Внутреннее слышание открывает для нас телесные ощущения, которые обычно находятся за порогом нашего восприятия. Повышенная чувствительность и открытость побуждают нас к большей осознанности и улучшают координацию. Не секрет, что успех изумительной силы голоса великих оперных певцов заключается в овладении внутренней энергией. На западе считается, что артистические способности – это некий дар,

или талант, который нельзя развить, если он не был дан от природы. Практика развития *центра дыхания* повысит энергию учащегося и его творческий потенциал.

Дыхание – это жизнь. Умение управлять дыханием открывает новые измерения в выполнении любого действия, вне зависимости от того, насколько простым или сложным оно является. Для поддержания желаемого качества голоса лучшим инструментом для учащихся и преподавателей должно быть *контролируемое* дыхание. Оно осуществляется с помощью *центра* – эта точка находится приблизительно в 5-12 см. ниже пупка. В идеале координация тела осуществляется из этого *центра* равновесия. Фактически внутренний центр является также центром умственного и эмоционального равновесия. *Центр* начнет стремительно развиваться, когда вы направите на него внимание и будете его стимулировать. Внутренний центр, как и энергия, – это абстрактные понятия. С помощью упражнений и работы с мыслеобразами учащиеся и педагоги могут ощутить, развить и использовать центр, манипулировать им, чувствовать силу его присутствия, но увидеть его своими глазами не можем [2].

Стрельникова А.Н. предлагает определенные упражнения для постановки правильного дыхания [1]. С помощью упражнения «Пипетка» возможно обучить учащихся, преподавателей выполнять брюшное дыхание, которое является первым шагом к дыханию *центром*.

Станьте прямо, но расслабленно, следите за тем, чтобы голова не наклонялась в сторону или вниз. Представьте, что внутри вас находится огромная «пипетка», резиновой камерой вниз. Сдавите камеру, выдавите воздух прочь. Отпустите камеру, позволяя ей расслабиться, и воздух войдет в тело.

Представьте, что конец стеклянной трубочки находится в гортани, на уровне носа. Позвольте воздуху втекать и вытекать сквозь это единое отверстие, а не по отдельности через нос или рот. Дышите, удерживая этот образ, вы обнаружите, что это упражнение наиболее естественным образом развивает брюшное дыхание.

Упражнение «Воздушный шар с воронкой». Ощутите, где носовые ходы переходят в гортань и представьте его в виде воронки. При вдохе воздух как вода вливается в эту воронку и стекает вниз по очень длинной трубе. Представьте воздушный шар, присоединенный к концу этой трубы. Когда вы вдыхаете легко и плавно, воздушный шар медленно наполняется воздухом, будьте осторожны, не переполните и не взорвите шар. Остановитесь, когда он будет достаточно заполнен. Задержите воздух в шаре на одну или несколько секунд. Наслаждаясь этой приятной наполненностью. Теперь приготовьтесь к выдоху. Постепенно выдыхая, представляйте, что полный воздуха шар, медленно сдувается, внимательно следите за тем, чтобы удерживать шар на месте до полного окончания выдоха. После нескольких повторений этого процесса вдоха-выдоха вы почувствуете тепло, наполняющее нижнюю часть вашего живота. Вы можете почувствовать даже пульсирующее или покалывающее ощущение в других частях тела, например между щеками и верхней десной во рту. В основании шеи, в грудной клетке и даже в коленных чашечках и кончиках пальцев.

Важную роль играют упражнения для осознания своих дыхательных навыков и способности управлять дыханием. В тех упражнениях, где указан медленный счет, каждый счет должен выполняться приблизительно за 1 секунду.

Позы. Обратите внимание на следующие моменты, прежде чем начинать практику:

- определенная поза стимулирует определенное дыхание;
- плечи никогда не должны подниматься или сжиматься, они должны быть расслаблены и не участвовать ни в выдохе, ни во вдохе;
- грудная клетка никогда не должна оказываться зажатой или впалой;
- когда вы стоите, сидите или идете, держитесь прямо и следите за тем, чтобы не отклоняться назад. Держите голову прямо, она должна находиться на воображаемой прямой линии, проведенной от копчика к макушке.

Мыслеобраз «Нанизывание бусин». Представьте, что части вашего тела, - это бусины разной формы. Протяните ниточку от пола вверх и нанизывайте бусины. Когда последняя бусина, (которая представляет голову) уже надета, потяните нитку прямо вверх. Все бусины должны упасть на свое место и вытянуться в прямую линию. Различные части вашего тела должны ощущаться, как бусины на нитке – хорошо выровнены и расположены в правильном порядке.

Упражнение «Ладошки». Упражнение выполняется в положении стоя. Станьте прямо, согните руки в локтях, локти прижаты, ладони открыты. Начинаем делать шумные короткие (как хлопок, который нельзя потянуть) вдохи носом, одновременно с силой сжимая ладонки в кулаки, т.е шмыгать носом. (Повторить 8 раз, пауза 2-3 сек.). Следующая «восьмерка» - отдых. И так 32 вдоха.

Упражнение «Погончики». Выполняется стоя. Руки согнуты на уровне пояса, кисти сжаты в кулаки. На вдохе руки опускать резко вниз, как бы отжимаясь от пола. (Повторить 8 раз, пауза 2-3 сек.). Следующая «восьмерка» - отдых. И так 32 вдоха.

Упражнение «Насос». Станьте прямо, ноги чуть уже ширины плеч, руки вдоль туловища, слегка поклонитесь, т.е. потянитесь руками к полу и одновременно сделайте короткий и шумный вдох носом, во второй половине поклона. Вдох должен закончиться вместе с поклоном. Затем слегка приподнимитесь, (не выпрямляясь!), и снова поклон и короткий шумный вдох с «пола». «Накачивать шину» в темпе-ритме строевого шага.

Упражнение «Кошка». (Приседание с поворотом). Станьте прямо, ноги при этом чуть уже ширины плеч. Во время выполнения упражнения стопы не должны отрываться от пола. Сделайте танцевальное приседание и одновременно поворот туловища вправо – короткий, резкий вдох. Затем сделайте такое же приседание с поворотом влево, сопровождаемое шумным и коротким вдохом через нос. Вправо-влево, вдох справа, вдох слева, выдохи происходят между вдохами произвольно, самостоятельно. Колени следует

сгибать и выпрямлять; приседания должны быть легкими и пружинистыми. Глубоко присесть не нужно. Руками делать хватательные движения на уровне пояса, то слева, то справа.

Все перечисленные упражнения выполняются в начале урока в течение 10 минут перед распеванием.

Пение - более интенсивная и требующая усилий форма вокализации, чем речь. Это особая форма растянутой речи с присущим ей изменением громкости и широким диапазоном звука. В дополнение к музыкальному слуху и таланту, профессиональный певец нуждается в длительных и интенсивных тренировках, чтобы овладеть таким сложным исполнением вокальных произведений. Певец должен прежде всего ставить технику дыхательной поддержки.

Дыхание – это фундамент, на котором построен голос. Поэтому имеет смысл развивать такие навыки дыхания, на которые можно положиться, навыки, которые обеспечат достаточно контроля и энергии для поддержки вокала.

Наше глубокое дыхание должно давать нам чувство благополучия и приподнятости. Тогда мир кажется ярче, и нам хочется открыться и запеть. Пение полезно для здоровья. Оно побуждает нас контролировать поток воздуха и высвобождать любые подавленные эмоции.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Лавров Н.Н. Дыхание по-Стрельниковой. – Ростов-на-Дону, «Феникс», 2004. – 192 с.
2. Нэнси-зи Искусство дыхания. 6 простых уроков для достижения успехов, здоровья и процветания – София, «София», 2004. – 272 с.

## Особенности обучения студентов музыкального колледжа фонетической компетенции по английскому языку

В контексте компетентного подхода цель обучения иностранному языку (ИЯ) в профессиональном образовании – овладение иноязычной коммуникативной компетенцией, необходимой для компетентного общения с носителями и неносителями ИЯ, в т.ч. в профессиональной сфере.

Компетентное владение ИЯ во многом зависит от сформированности слухо-произносительных навыков, которые являются неотъемлемым компонентом иноязычной фонетической компетенции (ФК).

Учитывая значимость АЯ в профессиональном становлении студентов, для студентов-вокалистов музыкального колледжа *цель обучения ФК по АЯ* будет заключаться, помимо умения компетентно общаться, в умении профессионально исполнять песни на АЯ. Речь идет о фонетически (фонематически) корректном исполнении песен на АЯ, которое предполагает владение достаточным или высоким уровнем ФК, при котором бы произносительные навыки были бы настолько автоматизированы, чтобы исполнение песни было бы не просто без русского акцента, но без любой фонетической шероховатости, имитируя в этом смысле оригинального (подлинного) исполнителя.

Студентам важно понять, что песня – это особый жанр музыкального и поэтического искусства; в песне слова не менее значимы, чем мелодия и вокал. Песня как образец связной речи несет в себе смысл, коммуникативное намерение, обращенное к аудитории (публике). Поэтому красота мелодии в песне неразрывно соединяется в смысловом единстве красотой слов и далее – звуков. Звуки в речи представлены фонемами, обладающими смыслоразличительной функцией. Поэтому правильное произнесение звуков в словах – важное условие понимания песни [2].

Следует отметить, что в песне как образце связной речи имеют место всевозможные модификации звуков, обусловленные как процессами коартикуляции, стилистикой текста, индивидуальным акцентом исполнителя, территориальным вариантом произношения [3].

**В связи с этим, программа обучения ФК по АЯ студентов музыкального колледжа должна включать следующие темы:**

1. Особенности артикуляция английских согласных и гласных звуков.
2. Коартикуляционные процессы в речи: ассимиляция, адаптация, элизия.

Сильные и слабые формы слов.

3. Стилистические модификации звуков.

4. Территориальная вариативность АЯ. Американский вариант произношения.

5. Интонация, ритм, фразовое ударение.

Практический фонетический материал должен быть представлен образцами речи разных стилей, при этом основную часть будут составлять песни на АЯ.

В результате такого обучения студенты-вокалисты должны уметь самостоятельно готовить исполнение любой песни на АЯ. *Содержание ФК по АЯ студентов-вокалистов* представляется нами следующим образом [1]:

Когнитивный компонент (интегрированные знания о содержании и функциях фонетической системы АЯ): 1) знания, необходимые для постановки звуков: органы речи, транскрипционные знаки; 2) знания о фонетических явлениях АЯ: фонема, аллофон, гласные и согласные звуки АЯ, артикуляция, артикуляционная база языка, коартикуляция и коартикуляционные процессы (ассимиляция, адаптация, элизия), сильные и слабые формы слов, стилистические модификации звуков в речи, стилеобразующие средства (редукция, стяжение), функциональный стиль речи, полный и разговорный стиль произношения, акцент, национальный и региональный стандарты произношения, фонетическая культура речи, синтагма, ритм и мелодика речи, фразовое ударение, интонация и тональные группы.



Деятельностный компонент (фонетические навыки и умения: артикулирование, интонирование, перцепция сегментных и супraseгментных фонологических единиц): навыки артикулирования звуков в изолированном виде, навыки и умения артикулирования звуков в связной речи с учетом коартикуляционных процессов, навыки и умения артикулирования звуков в связной речи с учетом стилистических модификаций звуков, умение артикулирования звуков в формальной речи (полный стиль произношения), владение RP (нормативное орфоэпическое произношение), умение артикулирования звуков в неформальной речи (спонтанный разговор), владение американским вариантом произношения при чтении, говорении и аудировании, умение интонирования связной речи с учетом коммуникативного типа предложений, соблюдение синтагматического членения и ритмической организации речи при чтении и говорении, слуховая дифференциация изученных фонетических явлений и средств в потоке речи.

Мотивационно-ценностный (аксиологический) компонент (комплекс внутренних и внешних инструментально-интеграционных мотивов и потребностей, позитивная эмоциональность, сумма витальных, социальных и поведенческих ориентаций): осознание ценности и значимости ФК по АЯ как важного личностного ресурса, с одной стороны, обогащающего индивидуальность студента, с другой – обеспечивающего ему профессиональную и личностную конкурентоспособность.

## **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Клушина Н.П., Гончарова Н.Л. Иноязычная фонетико-фонологическая компетенция лингвистов-переводчиков и специалистов по межкультурному общению [Электронный ресурс] // Вестник Северо-Кавказского государственного технического университета, 2009.

2. Теоретическая фонетика английского языка: Учеб. для студ. ин-тов и фак. иностр. яз. [Текст] / М.А. Соколова, К.П. Гинтовт, И.С. Тихонова, Р.М. Тихонова. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. – 286 с. ISBN 5-691-00014-4.

3. Шевченко, Т.И. Теоретическая фонетика английского языка: Учебник [Текст] / Т.И. Шевченко. – М.: Высшая школа, 2006. – 192 с. (На англ. яз).

**Лагода Лариса Борисовна,  
преподаватель**

**Проблемы преподавания курса «Народная музыкальная культура»  
в музыкальном колледже в условиях внедрения нового  
Федерального государственного стандарта**

Парадигма современного образования основывается на развитии личности человека – носителя высших духовно-нравственных ценностей, способного учиться на протяжении всей жизни с целью реализации своих способностей. Для реализации этой цели необходимо вернуться к культурным истокам российского общества. В вопросе о сохранении самобытного лица россиян важную роль играет опора на национальные традиции отечественной культуры.

В 70-80 годы прошлого столетия предмет «Музыкальное творчество» включал в свой учебный план разделы, изучающие музыкальную культуру всех союзных республик. Поскольку мы жили единым пространством, никому и в голову не приходило задаваться вопросом: «Зачем мы должны знать народные инструменты каждой из республик, да еще и сравнивать их по тембру звучания, диапазону и времени бытования или, например, сравнивать песенное многоголосие грузинского и украинского народов?»

В Государственном образовательном стандарте первого и второго поколений фольклор братских славянских народов остался в учебных программах и изучается в каждом разделе, тем самым расширяя представления студентов о музыкальной культуре восточных славян. Но из учебного плана были аннулированы разделы, содержащие темы по фольклору среднеазиатских, прибалтийских государств и республик Северного Кавказа. Новое поколение растет практически ничего не зная ни об аутентичном фольклоре «соседей», ни о ярких представителях композиторской школы.

Известно, что и судить о культуре народа по представителям трудовой миграции, которые не всегда являются носителями культуры в корне неверно.

Именно поэтому термин «толерантность» введенный в 1953 году английским иммунологом П. Медавара для обозначения "терпимости" иммунной системы организма к пересаженным инородным тканям, сейчас применяется как термин, определяющий систему социально-экономических, этнических, культурных и межконфессиональных отношений. В 70-80 годы в культурологии этого термина не существовало, потому что в системе образования через знания по музыкальной культуре, искусству естественным путем можно было прививать терпимость и дружбу народов [1].

На сегодняшний день Министерство образования и науки Российской Федерации выработало третьего поколения. Для изучения культурного наследия программу введен новый предмет «Народная музыкальная культура», на изучение народного творчества теперь отводится 36 часов, вместо 20 часов для исполнительских отделений по предыдущим стандартам.

Практика показала, что к концу семестра, когда обучающиеся только начинают входить во вкус, знакомясь с народными традициями, обычаями, праздниками, приобщаясь к ценностям народного творчества, так как в нем воплощение не просто прошлого культуры, но и нравственные свойства и способности человеческой души, - курс заканчивается. Ежегодно студентами задавался один и тот же вопрос: «А что, этого предмета больше не будет?». Темы, рассмотренные на занятиях, заинтересовали, затронули душевные струны. Целенаправленное воздействие на эмоции и сознание подростков, сформировало у них четкие нравственные понятия и позитивное отношение к миру, обучающиеся хотят глубже погрузиться в историю обрядов и песенного творчества.

С увеличением часов пришла новая проблема. Государственные стандарты третьего поколения сопровождаются примерными основными образовательными программами (ПООП), в которых четко прописано, что на исполнительских отделениях на 1 курсе за 36 часов студенты должны получить знания не только по основным жанрам отечественного народного музыкального творчества, условиям их возникновения и бытования, но и по основным чертам

афроамериканского фольклора. Стоит обратить внимание: студенты должны знать не произведения народного творчества государств СНГ, не музыкальную культуру коренных народов, например, ханты и манси, а почему-то черты афроамериканского фольклора.

По окончании курса студенты должны овладеть навыками письменной расшифровки образцов народного музыкального творчества (предложенных в звукозаписи), использования лучших образцов народного творчества для создания джазовых обработок, современных композиций. Как студента, который еще даже не познакомился с курсом «Элементарной теории музыки», не говоря уже о гармонии, инструментоведении и инструментровке, можно научить делать джазовые обработки? А если учесть, что с открытием отделения эстрадного пения, которое очень востребовано у современной молодежи, мы принимаем студентов и без начального музыкального образования, то сомнения по поводу возможности научить делать джазовые обработки по окончании 1 курса, вполне обоснованы. Знания не каждого студента и с аттестатом о семилетнем музыкальном образовании будут соответствовать предложенным ОПОПами требованиям. В связи с этим возникают вопросы: не окажется ли погоня за «интеграцией» губительной для всей системы образования и культуры нашей страны? и не потеряем мы больше, чем приобретем?

Стоит отметить, что прежде чем вводить в учебный план новую дисциплину, преподавателей, читающих этот курс, нужно было снабдить программами, методичками, а обучающихся – базовыми учебниками. Все еще нет базового учебника по народному музыкальному творчеству для средних специальных учебных заведений. В учебном процессе приходится пользоваться учебным пособием «Основы русской народной музыки» Т.В.Поповой, 1977 года выпуска и учебником «Народное музыкальное творчество» А.Ф. Камаева и Т.Ю. Камаевой, изданным в 2005 году и рекомендованным для высших учебных заведений. Появился новый учебник для музыкальных вузов и училищ «Жанры русского музыкального фольклора» В.М. Щурова. Хочется надеяться, что в ближайшее время ссузы будут снабжены базовыми учебниками, хрестоматиями

и методичками по предмету «Народная музыкальная культура» [2].

Необходимо развивать музыкальные традиции, потому что это культурная память народа, живущая пока жив человек, тем более что одним из главных признаков бытования народной музыки является устная природа. От поколения к поколению передавались песни, пляски, хороводы, праздники и гулянья как самые прекрасные мгновения в жизни людей, те, что хотелось подарить следующим поколениям.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Асафьев, Б. О народной музыке / Б.Асафьев. – М.: Музыка, 1987. – 248 с.
2. Щуров. В.М. Жанры русского музыкального фольклора / В.М.Щуров. – М.:Музыка, 2007. – 400с.

## **Профессиональное самосовершенствования педагога-инструменталиста**

Часть преподавателей ДМШ и колледжей, ведущих в настоящее время класс специальности, получили своё профессиональное образование еще в советское время. И даже те специалисты, которые получали свое профессиональное образование в постсоветский период, также становились преемниками традиций музыкального образования советского периода. Речь в данном случае идёт о традициях как любительского, так и профессионального обучения.

Музыкальное образование, как и образование в целом, отражало идеологию советского государства и было направлено на воспитание всесторонне развитой личности. Во-вторых, что не менее важно, обучение исполнительскому искусству было поставлено широко: на территории каждой области могло функционировать не одно, а даже два и более музыкальных училища. Во многих небольших посёлках были музыкальные школы.

Существовала разветвлённая сеть музыкальных кружков и студий, функционировавших при школах, домах культуры, клубах. В этих кружках и студиях занимались дети, родители которых по различным причинам не могли обучать их в музыкальной школе, но многие из выпускников таких музыкальных коллективов и студий могли, получив в таком кружке начальные музыкальные знания и практический опыт музицирования, свободно поступать в музыкальное училище. Таким образом, существовавшая система отбора музыкальных талантов охватывала большую часть подрастающего поколения. В свою очередь, выпускники музыкальных училищ проходили строжайший отбор при поступлении в консерваторию или институт искусств, потому как высших музыкальных учебных заведений было мало. В связи с чем,

конкуренция во многих специальностях, да и в профессии в целом, была чрезвычайно высока.

Системность музыкального образования проявлялась в поэтапном, двухступенчатом, характере профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей (музыкальное училище – консерватория). Прохождение двух этапов обучения, в целом более продолжительного по срокам, чем за рубежом, гарантировало отбор наиболее талантливых и подготовленных музыкантов для дальнейшей профессиональной деятельности как в исполнительской, так и педагогической сферах.

Наиболее важным являлось наследование музыкальной педагогикой советского периода многих традиций дореволюционной России: академический характер всего обучения, ориентация на всё лучшее в исполнительском искусстве.

Провозглашая идеологию гуманизма, современное государство, с одной стороны, говорит о развитии и совершенствовании образовательной системы, а с другой – всесторонне способствует усложнению непосредственной работы каждого учителя, загружая его лишней бумажной, зачастую никому не нужной работой, в которой первенствует не профессиональная подготовка и всестороннее развитие молодого человека, а педагогические изыски, необходимые только лишь для отчётности перед чиновниками. Сегодня в разных уголках страны закрываются музыкальные школы, в которых получало начальное музыкальное образование много детей, происходит сокращение штатов преподавателей музыкальных учебных заведений и т.д.

Однако, какова бы ни была политика нынешней власти на свёртывание нашей сферы деятельности, как мешающей или ненужной, общество никогда не уйдёт от необходимости передачи своего опыта молодому поколению в области музыкального искусства, воспитания гармонично развитого человека и профессионального музыканта высокого уровня.

В чём же проявляются лучшие традиции, доставшиеся нам от советского периода:

1) Структура музыкального образования, её трёхступенчатый поэтапный характер.

2) Признание и неперенное культивирование на всех уровнях академического характера обучения как в ДМШ, так и в училищах и консерваториях.

3) Ориентация на лучшие образцы европейского и мирового классического музыкального искусства.

4) Сохранение и приумножение репертуара, основу которого составляют лучшие произведения всех жанров академической и народной музыки.

5) Сохранение в своей основе и методических традиций русских исполнительских школ.

Всё это позволяло достигать высоких результатов в подготовке музыкантов в советское время. Множество известных и выдающихся исполнителей работали в филармониях и оперных театрах, в сфере музыкальной педагогики по всей стране, наиболее талантливые – зарубежом, хотя государство в тот период не способствовало свободной миграции музыкальных кадров. Такой плеядой исполнителей не мог похвастаться ни один руководитель другого государства (композиторы, дирижёры, исполнители-инструменталисты: С. Прокофьев, Д. Шостакович, Р. Глиэр, А. Хачатурян, Р. Щедрин, Е. Мравинский, М. Паверман, Ю. Темирканов, Ф. Мансуров, Ю. Симонов, Г. Рождественский, С. Турчак, А. Лазарев, В. Гергиев, С. Рихтер, Э. Гилельс, Р. Керер, М. Плетнёв, Д. Мацуев, Н. Луганский, Б. Березовский, Д. Ойстрах, Л. Исакадзе, А. Третьяков, Г. Спиваков, Ю. Башмет, М. Растропович, Д. Шафран, Н. Шаховская, Н. Гутман, А. Корнеев, В. Безрученко, Л. Михайлов, В. Соколов, Е. Петров, В. Попов, М. Шапошникова, Т. Докшицер, В. Зверев, А. Иков, М. Буяновский, А. Козлов, В. Венгловский, А. Скобелев, Б. Виноградов, А. Лебедев).

Что может извлечь для себя каждый современный преподаватель исполнительской специальности из педагогического опыта прошедшего периода?



Ни в коей мере не забывать всё, чему он был научен во время своего обучения, не отвергать свой профессиональный опыт в пользу чего-то нового и, на первый взгляд, казалось бы, революционного и прогрессивного. У каждого музыканта всегда есть перспектива профессионального роста и развития.

Академизм включает в себя следующие компоненты: репертуар, педагогические методы, эстетические взгляды.

В плане обучения исполнительскому искусству академизм, в первую очередь, нужно воспринимать с позиций сохранения всех правил и требований исполнительских школ, сформировавшихся исторически в отношении какого-либо конкретного инструмента и комплекса эстетических и звуковых эталонов.

Важнейшими задачами обучения в ДМШ являются общеэстетическое развитие молодого человека и формирование базы дальнейшего профессионального образования (начальное профессиональное образование). Как первая, так и вторая задачи направлены на формирование богатого внутреннего мира посредством игры на музыкальном инструменте, системы музыкального мышления и, что особенно важно, постановки исполнительского аппарата.

В музыкальном училище или музыкальном колледже перед студентами ставятся более серьезные задачи: это системное освоение всей музыки предшествующих эпох, знание всех жанров, форм и стилей, всего многообразия музыки как прошлого, так и настоящего времени. Без овладения такими базовыми знаниями невозможно стать профессиональным музыкантом, способным исполнять музыкальные произведения, адекватно их музыкальному содержанию, жанру, стилю, общей исторической художественной достоверности.

Музыкальный колледж является тем местом, где будущий профессиональный музыкант должен заложить основы и закончить формирование своей исполнительской школы со всеми её техническими, технологическими и художественно-эстетическими признаками.

Одним из составляющих академического обучения является репертуар: он должен отвечать множеству разного рода требованиям, как-то: техническим, звуковым, стилистическим, исполнительским, иметь высокую художественную ценность. Ничто как репертуар не воспитывает исполнителя-инструменталиста, ставя его в рамки уровня технической сложности музыкального произведения, заставляя осваивать музыкальный стиль и наиболее точно реализовывать музыкальное содержание.

За многовековую историю развития музыкального искусства жесткий отбор временем прошло большое количество музыкальных произведений, в результате чего сложилось некое собрание сочинений, которое получило специальный статус академической музыки, музыки, способной не только влиять на чувства людей, но и воспитывать профессиональных музыкантов.

Идейно-художественное содержание академической музыки в первую очередь связано с классицизмом: его идеалами, правильностью, стройностью форм, чёткой персонификацией тематизма, музыкальной стилистикой. В то же время академический репертуар аккумулирует в себе систему эталонного отражения музыкальной действительности общества на различных этапах его развития. Каждая музыкальная эпоха и музыкальный стиль привнесли в академический репертуар свою особенную эстетику и свои неповторимые и лучшие музыкальные произведения.

Для того чтобы обучение было результативным и продуктивным, каждый преподаватель должен придерживаться строго академических требований и канонов в обучении своих учеников.

Использование различных джазовых, эстрадных и экспериментальных пьес и методов в обучении должно быть крайне осмотрительным и осторожным. Как правило, использование подобных методов и репертуара приводит в конечном результате к дефектам в постановке исполнительского аппарата, портит музыкальный вкус молодого музыканта и превращает исполнение музыкальных произведений в нелучший вариант ресторанного музицирования.

Практика показала, что большинство джазовых музыкантов имеют очень слабую академическую подготовку и неспособны достойно конкурировать со своими коллегами, работающими в сфере классической музыки.

Примером этому могут служить выступления некоторых джазовых музыкантов в концертах с академической программой, исполнение которой оставляет желать лучшего.

Одним из путей профессионального самосовершенствования является получение и аккумуляция профессиональной узкоспециальной информации.

Каждый педагог исполнительской специальности, как правило, имеет свой набор стандартных источников профессиональной информации: концерты, конкурсы, фестивали, мастер-классы, открытые уроки своих коллег, курсы повышения квалификации.

Хорошо зарекомендовавшие себя формы получения информации, несомненно, дают положительный результат. Однако для того чтобы иметь наиболее полную информационную картину и не зависеть только от внешних источников информации, необходимо расширить как список форм, так и методов получения информации.

Первым и наиболее простым источником внешней информации может стать интернет-ресурс в виде текстовой, графической, звуковой и видеоинформации, по средствам интернета также происходит обмен информацией. Каждый музыкант, умеющий работать в Интернете, может получать как платно, так и без какой-либо оплаты нотный материал, расположенный на различных сайтах, в том числе в нотных архивах. Таким же образом можно получать текстовую, графическую, информацию и методического, и любого другого профессионального характера. В Интернете можно найти и аудио- и видеозаписи мастер-классов, конкурсов, фестивалей, концертов. Наиболее современная форма работы в Интернете – это онлайн-трансляции тех же конкурсов, фестивалей, концертов, что позволяет в реальном времени отслеживать весь спектр происходящих событий. Используя

электронную почту и другие возможности таких компьютерных программ, как «Скайп», «Агент», возможности социальных сетей, можно обмениваться профессиональной информацией.

Наиболее редко преподавателями исполнительских специальностей используется возможность получения профессиональной информации посредством семинаров, конференций, круглых столов, лекций, разных форм аудиторной работы с учениками, как-то: опроса, тестирования, анкетирования, беседы. Все внешние источники информации, начиная от лекции и заканчивая конференцией, несут в себе непреходящий элемент новизны в той или иной степени. Это могут быть результаты последних исследований по различным направлениям: теории музыкально-исполнительского искусства, методике преподавания, психологии, педагогике. Как правило, темы конференций, семинаров и круглых столов затрагивают проблемы, стоящие перед педагогами, учениками, учебными заведениями, на них обсуждаются и региональные особенности развития музыкальной педагогики и музыкальной культуры в целом.

Результатом прошедших конференций является публикация работ, представленных ее участниками, весь материал издаётся в отдельном сборнике, которым можно пользоваться как наиболее свежим источником информации.

Кроме включения в арсенал всего комплекса внешних источников профессиональной информации, нужно непременно задействовать в работе и внутренние информационные источники. Их многообразие позволяет наиболее объективно и незаметно от ученика диагностировать процесс обучения на различных его этапах и получить необходимую для дальнейшего роста и развития ученика информацию. Каждая форма аудиторной работы с учениками имеет свои достоинства и недостатки, но каждая из них делает упор на каком-то из основных и единственных методов диагностики, позволяющих вскрывать те или иные протекающие процессы музыкального мышления и исполнения музыкальных произведений.

К особенностям такой формы работы (например, тестирование) относится не только выявление уровня практических навыков исполнения того или иного музыкального произведения, этюда или гаммы, но и целенаправленное определение уровня музыкального мышления. Форма анкетирования предполагает письменные ответы на специальным образом составленные вопросы, цель которых прийти к конкретному результату данного исследования. Беседа предполагает диалог ее участников. Какую бы ни использовал форму аудиторной работы с учениками, из нее всегда можно извлечь определенную информацию. Характер полученной информации будет индивидуальным, неповторимым и максимально объективным, что, несомненно, обогатит и расширит знания любого преподавателя.

Какие бы ни применял современные компьютерные интернет-технологии для получения профессиональной информации, ни использовал материалы последних семинаров и конференций, специальных лекций, все-таки, как думается, главным и традиционным источником информации пока остаётся литература, которую может найти каждый музыкант в специализированном отделе библиотек (в том числе использовать систему МБА). Кроме этого, каждый музыкант может найти много полезной информации в специальных периодических изданиях. Среди таких изданий наиболее доступны журналы: «Музыкальная жизнь», «Музыковедение», «Музыкальная академия», «Учитель музыки», «Психология обучения», «Образование Югории», «Инструменталист», «Брасс-бюллетень», газета «Музыкальное обозрение».

Непременным условием использования информации является её сохранение в различных видах: методической литературе, статьях и педагогических сборниках, компьютерных файлах, аудио- и видеозаписях.

Многие преподаватели исполнительской специальности в повседневной своей работе с учениками оперирует, в основном, теми методическими знаниями, которые они получили во время своего профессионального обучения.

Не является секретом и тот факт, что в классе по специальности одним из методов, используемых в обучении, является сильное психологическое давление на ученика: «Только попробуй не выучить пьесу, я тебе поставлю плохую оценку». Подобные высказывания преподавателя демонстрируют примитивные авторитарные методы работы.

Наряду с этим используется метод копирования лучших образцов исполнения музыкальных произведений (преподаватель обращается к ученику со словами: «Ты прослушал пьесу в исполнении известного исполнителя?») и метод соперничества между учениками (преподаватель говорит: «Твой друг намного лучше исполняет этот этюд»).

Опора на устоявшиеся авторитеты и их методические взгляды, независимо от того, насколько они результативны, особенно в наше, уже давно изменившееся, время не может принести каких-либо новых в качественном смысле результатов. Ярким тому примером может служить существующая практика приглашения с методической помощью для проведения мастер-классов столичных профессоров или, того хуже, артистов известного музыкального столичного коллектива. Как первое, так и второе, как правило, контр-продуктивно.

Престарелый профессор давно уже сам не берёт в руки музыкальный инструмент, а когда он активно играл, исполнительский уровень был совершенно иной, да и практика методических подходов с того времени коренным образом изменилась. Основным способом получения талантливых учеников для них является престижность их учебного заведения, отсюда большие конкурсы при поступлении, во время которых можно отобрать себе подготовленных и наиболее талантливых абитуриентов.

Артист музыкального коллектива, бесспорно, имеет преимущество перед столичным профессором только потому, что он играющий музыкант, но главным недостатком его остаётся отсутствие практики педагогической работы. А при наличии таковой особенно важны высокие результаты в этой сфере деятельности.

До сих пор у некоторых преподавателей присутствует не только анатомо-физиологический подход к обучению, но и канувший в историю механистический метод обучения. Даже психотехнический метод, сторонником которого являлся Г.М. Коган, полностью не отвечает современным требованиям, потому как игнорирует логическое построение техники и постановки исполнительского аппарата: «ищи звук – найдёшь постановку». Консервативность методических воззрений и ремесленнический подход к обучению исполнительским специальностям вредит музыкальной педагогике и зачастую отталкивает учеников от занятий на инструменте.

Наиболее серьёзным является заблуждение преподавателей, которые, не осознавая того, ориентируются в своей работе в основном на субъективный подход к обучению («играй так, как (Я)» или как мой бывший учитель), совершенно не учитывая объективных реалий.

Наиболее правильным и результативным методологическим принципом является объективный подход ко всему обучению.

Все методические рекомендации, которые основаны не только на сложившемся педагогическом опыте поколений, но и на результатах экспериментов, полученных и зафиксированных при помощи приборов.

Необходимость проведения экспериментов очевидна, потому как любая сфера человеческой деятельности, в особенности обучение исполнительскому искусству, требует постоянных экспериментальных исследований.

Использование приборов в такого рода исследованиях обусловлено широким диапазоном их возможностей, по сравнению с возможностями человеческих органов чувств, и беспристрастностью, по сравнению с человеком, который является существом эмоциональным и нестабильным, постоянно подверженным смене настроений.

Нестабильность человеческого настроения может зависеть от физического состояния человека и постоянного воздействия всего окружения на его нервную систему, поэтому оценка им окружающей среды может быть искажённой, далёкой от объективной реальности.

Диапазон возможностей приборов значительно превышает возможности органов чувств человека, поэтому использование приборов для исследования даст более точный и объективный результат. Некоторые приборы проводят такие измерения, которые невозможно диагностировать человеческими органами чувств.

Какие бы современные педагогические технологии ни использовали вы в своей работе, результат вашей работы невозможно предсказать окончательно, особенно качественные его параметры.

Единственным и наиболее простым выходом из этого положения является формирование у каждого педагога своего собственного ноу-хау - “знаю как”, а также воспитание у себя способности к познанию ноу-хау своих коллег.

Эффективность работы музыканта-инструменталиста связана с множеством компонентов, но наиболее важными являются те, которые прямо или косвенно, опосредованно или независимо от нашей воли оказывают влияние на поддержание музыканта в необходимой профессиональной форме не только как музыканта-исполнителя, но и как педагога, а также обеспечивают его профессиональный рост.

Первым и наиболее важным компонентом или частью полного комплекса современного музыканта является игра на своём инструменте.

Это может быть сольное выступление, игра в оркестре, ансамбле с большой периодичностью. Она позволяет привыкать выступающему к сцене, как обычный человек привыкает к своему дому и повседневному окружению.

Хорошая артистическая форма помогает музыканту держать себя в необходимом физическом и игровом тоне, сохраняет свежесть и ясность ума, продляет профессиональное долголетие музыканта, приносит положительные эмоции. Вторым, не менее важным компонентом является активная педагогическая деятельность. Без этого невозможно представить себе современного музыканта. Педагогическая деятельность требует строгой дисциплины, ответственности, точности и согласованности всех ваших действий, обширных знаний не только в сфере вашей деятельности, но и в не



её, большого терпения, выносливости и психологической устойчивости. Преподаватель, в первую очередь, должен во всем подавать пример своим ученикам. Все эти качества формируют в преподавателе необходимый для данного вида деятельности целостный комплекс профессиональных компетенций: это гармоничное сочетание знаний, умений и навыков. Активная педагогическая деятельность предполагает и участие ваших учеников в разного рода конкурсах, фестивалях, олимпиадах, мастер-классах, концертах.

Культивирование в собственном поведении необходимых для педагогической работы деловых качеств и соединение их с профессиональными компетенциями позволяет преподавателю быстро завоевать положительный авторитет у своих учеников.

Харизматичность преподавателя тоже положительно влияет на весь процесс обучения; если преподаватель обнаруживает в себе такие качества, он должен обязательно использовать их в своей деятельности и стать для своих учеников настоящим гуру.

Третьей составляющей является непременно условие занятий творческой, методической или научной исследовательской деятельностью.

Такая работа приносит большую пользу не только тем, кто знакомится с результатами вашей работы, но и всесторонне развивает самого автора методических или исследовательских работ, помогает решать многие возникающие проблемы на пути вашей педагогической и исполнительской деятельности. Работая над определённой темой или направлением, автор знакомится с большим количеством литературы по этой тематике, проводит исследования или эксперименты и приходит к каким-либо открытиям или просто новым результатам. Преподаватель делится с коллегами своими методическими наработками и педагогическим опытом.

Подобная практика позволяет музыканту оставаться современным в полном смысле этого слова, адекватно оценивать себя и свои возможности, повышать результаты своей работы, меньше заблуждаться в сфере своей профессиональной деятельности.

Исполнительская деятельность, активная педагогическая работа, творческая и научно-методическая деятельность оказывают взаимное развивающее влияние друг на друга, повышают профессиональный уровень как исполнителя, так и преподавателя, развивают интеллектуальные и творческие способности, способствуют профессиональному росту.

Полным и наиболее результативным комплексом современного музыканта является гармоничное сочетание трёх сфер профессиональной деятельности: исполнительской, педагогической и научно-методической.

Отсутствие какого-либо из направлений в работе педагога приводит к постепенному застою и профессиональной деградации.

Сохраняйте все традиции профессионального музыкального образования. Строго следуйте в своей работе академическим традициям и требованиям. Максимально используйте все источники и возможности для получения и аккумулирования профессиональной информации. Используйте в своей работе только подходы, основанные на объективных методиках, учитесь понимать ноу-хау своих коллег и формировать своё ноу-хау. Стройте свою профессиональную деятельность в соответствии с комплексом современного музыканта.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Волков, Н. В. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах: Метод. пособ. / Н.В.Волков. – Москва, 2002.
2. Горовой, С.Г. Основы возбуждения звука в тромбоне и технология звукоизвлечения: Метод. пособ. / С.Г.Горовой. – Красноярск, 1982.
3. Сумеркин, В. Методика обучения игре на тромбоне /В.Сумеркин. – Москва, 1987.

### **Идея синтеза искусств в балетных постановках начала XX века**

Искусство развивалось вместе с человеком. Оно всегда было неотъемлемой частью жизни общества. С помощью творчества человек стремился передать свои представления об окружающем мире.

При создании какого-либо произведения человек занимается не только художественной, но и познавательной, коммуникативной деятельностью, стремится преобразовать что-либо. М. Каган справедливо отмечает: «Сущность художественного творчества как особого способа освоения мира состоит в том, что в нём сохраняется изначальная для истории культуры и для жизни отдельного человека нерасчленённость всех четырёх видов деятельности, которые не отделяются друг от друга, а взаимно отождествляются, выступая лишь как разные стороны одного целого – иллюзорного воссоздания человеческого бытия в образной форме» [3, 18].

Постепенно искусство становится интернациональным языком, который позволяет человеку не только выразить себя, но и поделиться своими мыслями с другими. Средством для достижения этой цели является художественный образ. Он становится «одновременно и переживанием, и понятием, и идеей, и идеалом» [3, 19]. М.С. Каган пишет, что если «искусство истолковывается как уникальное тождество различных видов деятельности, становится понятным его несводимость ни к одному из них, его суверенность и полноценность как истинно специфического способа освоения человеком мира» [3, 21].

Искусство имеет не только эстетическую и коммуникативную, но и образовательную функцию. Во взаимодействии художественных образов и их развитии заложена определённая идея. Задачей такого художественного творчества становится передача жизненного опыта от одного человека к другому, обучение и наставление автором публики.

Таким образом, любое искусство полифункционально. «В отличие от других форм человеческой деятельности... искусство не подчинено достижению какой-то одной цели... оно содержит в себе слитно и нераздельно все четыре вида деятельности, выдвигая на первый план то один из них, то другой», - пишет Каган [3, 18].

Споры по поводу классификации видов искусств проходили и в прежние века и продолжают до сих пор. Основной точкой зрения на данном этапе является выделение трёх классов:

1. Пространственные, к которым относят живопись, графику, скульптуру, архитектуру.
2. Временные – музыка, литература.
3. Пространственно-временные – танец, театр, кино, светомузыка.

Б.М. Брехштейн выделил четыре возражения против этой классификации:

1. «Разделение искусств на пространственные и временные покоится на устаревшем истолковании пространства и времени...
2. Материальная структура произведений пространственных искусств, действительно развёрнута в пространстве, но этот материальный предмет сам по себе не является произведением искусства, он лишь предпосылка произведения.
3. Художественное восприятие протекает во времени.
4. Произведения пространственных искусств изображают временное течение событий и требуют подключения временного измерения для своего понимания...» [3, 29-30].

Каган считает, что «одна из важных способностей искусства – умение разделить пространство и время, оперируя внепространственными временными отношениями... или изъятыми из тока времени пространственными... Природное единство пространственных и временных характеристик сохраняется лишь в танце, в театре и кинематографе, благодаря пластико-динамической целостности их человеческого материала» [3, 32-33].

Таким образом, чёткое разделение специфических направлений сглаживается. Это даёт возможность для взаимодействия различных видов искусств друг с другом, возможность синтеза.

М. Каганом сформулирован «закон взаимного притяжения и отталкивания», согласно которому в процессе развития искусства его виды влияют друг на друга, обогащая свои возможности и, вместе с тем, сохраняя специфику для решения собственных задач [6, 10]. Таким образом, синтез возможен не только между различными искусствами, но и внутри любого из его видов.

Взаимодействие видов художественного творчества друг с другом происходило постоянно. Однако особенно интенсивно синтез искусств стал проявляться к XX веку. Во многом это связано с появлением такого художественного направления, как символизм, который проявился прежде всего в литературе. Неудивительно, что литературность становится характерной чертой искусства символизма. В музыке она заметна в тяге композиторов к символистской поэзии (С. Танеев - Шелли, С. Рахманинов – Э. По, Н. Метнер, и др.), разного рода литературным надписям – заголовкам, программным комментариям (программа сонаты № 4 А. Скрябина, фортепианный цикл по А. Бёклину Ребикова, музыка к пьесе Метерлинка А. Лядова и др.).

Однако «русские композиторы начала века, – как отмечает Т. Левая, – в большинстве своём не были символистами, но оказались в той или иной мере захвачены символизмом, находились в его «магнитном поле», ибо символизм был состоянием умов, а не только школой ... В этом проявился свойственный эпохе синкретизм, идущее от романтиков стирание границ между искусствами и готовность к их синтезу» [4, 15-16].

А. Блок писал: «Россия – молодая страна, и культура её – синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть «специалистом». Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более – прозаик о поэте и поэт о прозаике. Бесчисленные примеры благодетельного для

культуры общения (вовсе не непременно личного) у нас налицо... Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг друга – философия, религия, общественность, даже – политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несёт на себе драгоценную ношу национальной культуры» [4, 116].

В.С. Давыдова отмечает, что в XX столетии «появились опера-балет, симфония-кантата, делались попытки соединить музыку со зрительными, цветовыми эффектами» [6, 149]. Характерной чертой русской вокальной лирики становится мелодекламация, имеющая «серединное положение между поэзией и музыкой» [4, 45]. Однако активный синтез жанров и видов искусств не означает «абсолютного стирания граней между ними... Ясная жанровая ориентация... необходима и композитору, и исполнителю, и слушателю» [6, 150].

Идея синтетического искусства была особо показательна для художественного объединения «Мир искусства». Художники-мирискусники: Л. Бакст, М. Врубель, А. Бенуа, Н. Рерих – впоследствии работая совместно с С. Дягилевым, обогащают своими идеями его знаменитые музыкальные спектакли.

Одним из ярчайших примеров синкретического искусства является жанр балета. Объединяясь с оперой, литературой, инструментальной музыкой он становится одним из наиболее развивающихся видов искусства начала XX века.

«Балету суждено было стать лабораторией новой музыки. Именно в балете осуществилось первичное взаимодействие искусств. Организаторы спектаклей стремились к возможно более гармоничному сочетанию трёх компонентов – музыки, живописи и хореографии, при этом добиваясь качественного равноправия», – пишет Т. Левая [4, 126]. Хореография становится объединяющим звеном между разными видами искусства: временным и пространственным – музыкой и живописью.

Объединение танца и музыки было естественным. Главной «пружиной» в этом синтезе стал ритм. «Тайна нашего балета заключена в ритме, - писал

Л. Бакст, – наши танцы, и декорации, и костюмы – всё это так захватывает, потому что отражает самое неуловимое и сокровенное – ритм жизни» [4, 128].

Говоря о предпосылках и условиях синтеза искусств в новом русском балете, Т. Левая отмечает «некоторое взаимопроникновение живописного и музыкального рядов. Живопись наделялась здесь качеством процессуальности, а музыка, напротив, подвергалась «опространствованию» и известной нейтрализации во времени» [4, 128].

Наиболее яркого расцвета и мирового признания русский балет достиг благодаря Русским сезонам, которые были организованы С. Дягилевым. Его партнёрами становятся художники. В. Серов, Н. Рерих, Л. Бакст, А. Бенуа; балетмейстер М. Фокин, танцовщики А. Павлова, В. Нижинский, Т. Карсавина; музыканты Ф. Шаляпин, В. Петров, А. Добровольская и другие выдающиеся деятели искусства.

«Обращение [Дягилева] к жанру балета и длительные пытливые искания в этой области стимулировались возможностями тесного слияния трёх искусств – музыки, живописи и хореографии, способными образовать нераздельное образно-эмоциональное единство» [5, 79]. «Дягилев трактовал балет как содружество музыки, пластики и живописи при ведущей роли музыки» [5, 93]. Под его руководством появились хореографическая драма («Шехеразада» Н. Римского-Корсакова), балет-комедия («Смешные жеманницы» Д. Скарлатти), балет-притча («Блудный сын» С. Прокофьева), балет-трагедия («Трагедия Саломеи» Ф. Шмитта), поэма («Игры» К. Дебюсси), театрализованный обряд («Весна священная» И. Стравинского), пластические позы («Меркурий» Э. Сати) и др.

На сцене появляются персонажи классической литературы, сюжеты становятся общеевропейскими, при этом ярко проявляется и национальный колорит. Расширению возможностей балетного жанра способствовало введение в хореографию пантомимы. И. Нестьев отмечает, что «характерным для Русских сезонов того времени было увлечение сверхпышной декоративностью... Декорация порой становилась главным действующим

лицом» [5, 124]. Например, рисунки Л. Бакста «не только соответствовали своему прямому предназначению, но и влияли на хореографический стиль оформляемых им спектаклей. В. Нижинский в танцах «Послеполуденного отдыха фавна» шёл от кубизма. М. Ларионов... и Н. Гончарова рассматривали хореографию как живое проявление театральной декорации» [4, 120]. Примечательным становится и факт участия в создании либретто художников-декораторов, как например, А. Бенуа в «Петрушке», Н. Рерих в «Весне священной», Г. Якулов в «Стальном скаке».

Идея синтеза искусств воплотилась не только в оригинальных балетных постановках, но в композициях на инструментальную музыку. Например «Бабочки» – балет в одном действии на музыку Р. Шумана, «Видение розы» – хореографическая картина на музыку «Приглашения к танцу» М.-М. Вебера, «Тамара» – хореографическая драма на музыку М. Балакирева и др.

Русские сезоны не ограничивались постановкой лишь балетных произведений. В репертуаре театра были оперы (или отрывки из них) русских композиторов. Среди них опера «Иван Грозный» («Псковитянка») и картина из оперы «Садко» – «Подводное царство» Н. Римского-Корсакова, народная музыкальная драма «Хованщина» М. Мусоргского, первый акт оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки и др.

В 1914 году на сцене театра Grand Opera была поставлена опера Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок».

В творчестве композитора «Золотой петушок» – одна из наиболее новаторских русских классических опер [2, 275], наиболее реформаторская, наиболее свободно построенная корсаковская опера» [2, 270]. Произведение, «во многих отношениях поразительно новое, несёт в себе столь же многочисленные черты итоговости, репризности по отношению к творчеству композитора и всей Новой русской школы, черты размышления о прошлом перед лицом нового века» [7, 220].

Эта опера, как отмечает Л. Данилевич, вместе с «Кашеем Бессмертным» и «Китежем» «своеобразно отразили эпоху ожидания «неслыханных перемен.



В «Петушке» с огромной силой передано само ожидание «грозы» и «новой зари», «смерти» и «нового рождения». Но будущее здесь провидится как неясно-туманная даль» [2, 276]. Стиль и приёмы позднего творчества Н. Римского-Корсакова оказало заметное влияние на молодых композиторов того времени, в частности на И. Стравинского, С. Прокофьева, Н. Мясковского. «На примере сцены Шемаханской царицы показаны моменты прямого соприкосновения Римского-Корсакова и Скрябина». В частности это просматривается, как отмечает В. Цуккерман, в «эпизодическом применении близких к Скрябину гармоний и мелодических интонаций» [7, 219].

Сам Римский-Корсаков в последних своих операх шёл по пути синтеза эпических, лирических и драматических элементов [2, 279]. Возможно именно эта идея синтеза, символичность образов царя, звездочёта, царицы и привлекала внимание С. Дягилева и его труппы.

Постановка, осуществлённая М. Фокиным по замыслу А. Бенуа, оказалась крайне необычной. Действие разворачивалось в двух параллельных планах: певцы исполняли свои партии на заднем плане, сидя амфитеатром, а мимические актёры (танцоры) изображали действие впереди. Постановщики «стремились выиграть в меткости, выразительного пластического рисунка» [5, 116]. При этом вокальная партия осталась нетронутой.

Авторы не только стремились соединить смежные театральные жанры, но и широко внедрить вокальный элемент в хореографическое действие. «Оперно-балетная постановка «Золотого петушка» потому уже вызвала удовлетворение её авторов, что благодаря разделению труда здесь достигались две цели: и совершенство вокального исполнения и красота мимико-пластической передачи ... Дягилевское предприятие осуществлялось в рамках искусства и во имя искусства» [4, 121-122]. «Именно такие опыты свободного сочетания пения и танца, слова и жеста, вокальных и мимических средств по-разному осуществлялись в ряде последующих работ дягилевского театра» («Свадебка», «Байка о лисе» И. Стравинского) [5, 117].

Однако при всех достоинствах спектакль «обнаруживал явное насилие над авторским замыслом. Экзотическая пестрота декораций и очарование восточных танцев отодвинули на второй план сатирически обличительные тенденции оперы» [5, 117-118]. Это вызвало отрицательную реакцию со стороны родственников самого композитора.

По моему мнению, идея этой постановки стала одним из самых смелых экспериментов дягилевского театра. В данной постановке все виды искусства: слово, музыка, сценическое действие, танец, живопись, - были объединены на равноправных условиях.

Несомненно, художественный синтез стал закономерной особенностью искусства нового времени. С появлением такого направления, как символизм, появляются и новые задачи искусства. Деятели культуры искали новые способы выразить своё понимание мира и происходящих в то время общественных процессов.

На художническую мысль влияли не только общественно-политические процессы, но и открытия науки того времени. Многочисленные исследования в области химии, генетики, физиологии: таблица Д. Менделеева, опыты И. Павлова, И. Сеченова и др. расширили кругозор просвещённых людей, влияли на мировоззрение художников, заставляя их не только увидеть мир другим, но и расширить возможности творческого, в частности музыкального мышления. Уже слова М. Мусоргского: «прошедшее в настоящем», являются подтверждением назревшего стремления художника осмыслить исторический опыт, анализировать прошлое, оценивая настоящее. Появление импрессионизма в живописи оказало влияние на поэзию, что воздействовало на процесс формирования нового направления – символизма. Что в свою очередь отразилось на музыке поздне-романтического периода.

Музыка становится не только одним из самых выразительных видов художественного творчества, но и замечательной основой для создания синтетического искусства.

Объединяя различные виды искусства, по новому трактуя понятия пространства и времени, художники создавали новые жанры, приёмы, способы передачи своего восприятия. Очень часто такие эксперименты отвергались публикой, как, например, балет «Весна священная» И. Стравинского в постановке В. Нижинского, или опера-балет «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова в постановке М. Фокина. Но в большинстве случаев синтетические произведения открывали новые возможности, находили новые приёмы для более глубокого, тонкого, выразительного воплощения авторского замысла.

Итак, синтез искусств в балетном жанре ярко проявился на основе общности эстетических позиций участников дягилевских сезонов. Стремление увидеть «русское в русском», подчеркнуть национальные особенности, так же способствовало их объединению. Прощаясь с романтическим прошлым, дягилевский балет, вместе с тем, обращался к будущему, создавая новые синтетические формы, стилистически обновляя и раскрепощая искусство.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Асафьев, Б.В. Русская музыка. XIX и начало XX века. – 2-е изд. / Б.В.Асафьев. – Л.: Музыка, 1979.
2. Данилевич, Л.В. Последние оперы Н.А. Римского-Корсакова / Л.В.Данилевич. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961.
3. Каган, М.С. Музыка в мире искусств /М.С.Каган. – СПб.: «Ut», 1996.
4. Левая, Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т.Левая. – М.: Музыка, 1991.
5. Нестьев, И.В. Дягилев и музыкальный театр XX века / И.В.Нестьев. – М.: Музыка, 1994.
6. Проблемы музыкального жанра. Сборник трудов, вып. 54, М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981.
7. Рахманова, М.П. Николай Андреевич Римский-Корсаков / М.П.Рахманова. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1995.

### Эстрадное волнение музыканта

Конечная цель работы над пьесой – концертное выступление. Только публичное выступление может дать исполнителю особое состояние – вдохновение, артистизм, кураж. Артистизм на эстраде, в зале создаёт и усиливает впечатление от встречи. В классе – создаёт эмоциональный подъём ученика. Общение поверх музыки – свободно (манеры, гримасы, улыбки, разглядывания) – это внешняя форма артистизма. Общение строго через музыку (музыка во мне), «диалог с автором» – это перевоплощение, акт роднящий исполнителя с музыкантом-педагогом. Музыкант свободен в выборе манеры исполнения. Но если специально думать об успехе и способе подачи материала, то результат может быть обратным. Важно настроиться на внутренние ощущения (игровой тонус), представить симультанный образ сукцессивного процесса звучания произведения. Для этого нужно быть личностью, иметь что сказать, знать творчество композитора, его язык, режиссуру построения произведения. Модальность перевоплощения устанавливает сам исполнитель. Часто этому способствует инсайт – открытие, озарение. Когда тайное становится явным. Хотя нередко артист может довольствоваться малым – интересным исполнением. Но в любом случае задача исполнителя одна – завоевать, покорить сердца слушателей.

Артистизм педагога заключается в его перевоплощении в ученика. И ему так же как и исполнителю свойственно эстрадное волнение. Оно может проявляться в формах руководства: демократическая, авторитарная, либеральная. Не существует одной, единственно правильной манеры общения. Начинающих следует остерегаться заковывать в единственно правильные игровые движения, подавлять их инициативу, фантазию и воображение. К старшим позволительно применять их собственный опыт, своё видение произведения. А для кого-то будет полезной авторитарная форма общения. В любом случае важно перевоплотиться в ученика в его ученический образ и с позиции своего опыта откорректировать его. Педагог ведёт себя так достоверно, что ученик верит ему. Это и есть педагогический

артистизм. Он тесно связан со способностью к вариативности, множественности трактовок одного и того же произведения. Это создаёт хорошую предпосылку к сценическим реакциям. Игра становится более свободной, не зацикленной на результат, что в свою очередь отражается на характере сценического волнения, делает исполнение ярким и виртуозным. Из собственного опыта можно с уверенностью сказать, что не существует единственно правильной трактовки произведения, что сценический вариант, как правило, сильно отличается от домашней заготовки. Причина тому, как нам видится в самой трактовке слова «игра», поскольку продуктивность и творчество – синонимы.

Выход на сцену – это стресс. Волнуются ораторы, артисты, спортсмены, музыканты. Об эстрадном волнении высказывались А. Рубинштейн, Л. Ауэр, К. Станиславский, К. Игумнов, Г. Нейгауз, Д. Ойстрах, Э. Гилельс и других выдающиеся артисты. Артист не обременённый званиями и регалиями, не известный публике начинает выступление в холоде разобщённости с залом. Зал может быть настроен ожидающе, скептически, индифферентно. Волнение зависит от возраста, темперамента, характера человека, его исполнительского опыта и степени обученности. Так, учащиеся младших классов не знают волнения. Это праздник, цветы, сценарий, аплодисменты и, обязательно, мамы, папы, друзья. Причина такого поведения – в отсутствии собственных критериев оценки личного исполнительского опыта, доминировании процесса над результатом. В подростковом, юношеском возрасте начинают проявляться симптомы эстрадного волнения. Ученики избегают знакомой аудитории, сильно волнуются за исход выступления. Порой им мешают амбиции (свои, педагога, родителей), прошлый сценический опыт. В любом случае, важно выяснить психологические корни волнения, его мотивы. Или это самоутверждение («я» - в музыке), или желание достигнуть совершенства в интерпретации произведения (музыка во мне). Важно помнить, что путь ученика в освоении пьесы должен быть тернистым. «Тяжело в учении – легко в бою». Следовательно, в учении должно быть тяжело. Это закон роста [2].

Существенное влияние на эстрадное самочувствие и поведение оказывает темперамент. Сангвиник – пьесу учит быстро, но «доводит» с трудом, быстро теряет

к ней интерес. Обладает чувствительностью, высокой реактивностью (впечатлительностью), активностью, пластичностью. Любит эстраду. Артистичен. Играет скорее ярко, чем глубоко. На сцене может соригинальничать. Моторика отличается плохой закрепляемостью. Умения с трудом переходят в навыки (фальшь, сбои, погрешности в игре). Есть проблемы с долговременной памятью. При удачном выступлении, склонен к хвастовству, при неудаче - старается принизить значимость выступления. Замечания воспринимает спокойно, но не всегда учитывает их. Холерик - с увлечением играет пьесу, если та нравится, «из-под палки» - если нет. Чувствителен, реактивен, энергичен, обладает лёгкой устойчивой моторикой, пластичностью. Волнуется сильно, но на сцене, как и сангвиник, играет лучше, чем в классе. Склонен к ускорению темпов, форсированию звучности. Срывы более серьёзны. Удачу переживает бурно, причину неудачи ищет вовне. Замечания по игре следует делать не сразу и в мягкой форме. Полезна игра в ансамбле. Флегматик - уравновешен, держится солидно. Обладает выдержкой и самообладанием. Может быть активным, но «раскачивается» с трудом. Не находчив, с трудом переключает внимание. Чувствительность и эмоциональность низкая, темп реакций медленный, моторика устойчивая, ригиден (малопластичен). Волнуется сильно, но играет стабильно, без срывов (что в классе, то и на сцене). Сдержан в выборе темпа, динамики. Полезно всякое пребывание на сцене, контрастные произведения. Меланхолик - тревожен, мнителен, робок, мало работоспособен. Подолгу выгрывается в пьесы. Волнуется очень. Впечатлителен, глубоко эмоционален. Психомоторика вялая, плохая закрепляемость. Играет лучше в классе, чем на сцене. Замечания должны носить оптимистичный характер, делаться тонко и деликатно. Необходимо развивать волевые качества, внимание, память, работоспособность. В репертуаре должны присутствовать пьесы моторного характера.

Предконцертное и концертное состояние имеет чёткую периодичность, позволяющую выделить в ней пять фаз:

1. Длительное предконцертное состояние.
2. Непосредственно предконцертное состояние.
3. Выход на эстраду.

4. Начало игры.
5. Постконцертный период.

Первая фаза не имеет чётких временных границ и наступает, как только становится известна дата выступления. В зависимости от уровня подготовки волнение периодически ощущается с той или иной силой. По мере приближения мысль о концерте всё чаще посещает и будоражит исполнителя. Всё это усиливается, и в день концерта, или накануне его, становится болезненно острым. Это вторая фаза. В этой фазе наиболее ярко проявляет себя характер волнения. Например, волнение-подъем, сопровождающийся лёгкой эйфорией, мысленным планированием своей игры, желанием поскорее выйти на сцену. Говоря о неакадемических формах музыки (эстрада, джаз) можно говорить о концентрированном волнении-подъёме, о кураже. Когда одарённость исполнителя, его энергия, сила и настроение буквально околдовывают зал, захватывают, взрывают его. Это оптимальный характер волнения. Но бывают и другие: волнение-паника, связанное с сильным перевозбуждением, отсутствием внимания и сосредоточенности на происходящем; волнение-апатия - угнетённое, подавленное состояние, когда цель и содержание выступления уходят куда-то на периферию сознания, а в нём настойчиво звучит одна мысль - скорее бы всё это кончилось! Заниматься или не заниматься в этот период - каждый решает по-своему. В идеале, когда пьеса выучена и обыграна на малой сцене, можно позволить себе отключиться от неё и заняться другими делами. Это не значит вообще не заниматься. Ведь к концерту надо прийти на пике исполнительской формы. На этом этапе будет весьма полезным вариативное исполнение пьесы - как песни, танца, марша, быстрее, медленнее, камерно, эстрадно. Выход на эстраду. Это самая короткая и самая острая, третья фаза эстрадного волнения. Здесь необходимо сосредоточить внимание на исполняемых произведениях, но не «выхватывать» те, или иные моменты. Не стоит заниматься детальным анализом произведения. Можно поиграть на «немой» клавиатуре, подирижировать, ещё раз обдумать форму, кульминации. Выход на эстраду - это, своего рода, церемония, где важно всё: темп, дыхание, мимика, тонус, тишина в зале. Очень важно заранее подготовить место для выступления. При необходимости проводить ученика к нему, усадить, поправить

ремни. Фразы: «смотри, не подведи...», «ну, будь мужчиной...», «ни пуха – ни пера» – не совсем уместны. Гораздо полезнее нацелить ученика на то лучшее, что есть в его программе. Или это сама пьеса, или эпизод, или какой-либо вид техники. Четвёртая фаза - начало игры. Здесь важно «включиться» в происходящее: проконтролировать мышечный тонус, дыхание, проверить постановку инструмента. Общеизвестно, что когда человек занят делом, ему не до волнения. Необходимо услышать акустику зала, первую ноту, темп, динамику. Во время игры важно не зажиматься, находить время для микроотдыха, не забывать общаться с публикой, быть артистичным. Следует больше полагаться на собственную эмоциональность, произвольную память и внимание, автоматизм движений, интуицию. По словам Л. Маккинон, «первая стадия работы над пьесой состоит в том, чтобы заставить себя делать определённые вещи; последняя в том, чтобы не мешать, вещам делаться самим по себе» [1, 55]. В случае неудачи, с боя не паниковать, а более активно опираться на метроритм. Интуиция это предвидение, предчувствие. Нужно отличать интуицию от неопределённости, неизвестности, случайности и анархии. Это мысль ещё не осознанная, только зарождающаяся, но мысль! Велика роль вдохновения как веры в то, что ты делаешь. Испытывая вдохновение, музыкант побеждает в художественном сражении, покоря слушателя своей смелостью, доблестью. Большое значение имеет постконцертное состояние, которое можно выделить в пятую фазу. К сожалению, она часто недооценивается. А ведь эмоциональное переживание не исчезает мгновенно. Каждому, кто хоть раз выходил на сцену, знакомо это состояние. В этот момент ученику нужна поддержка педагога, сопереживание, спокойный и ровный диалог.

Некоторые полагают, что боязнь сцены - болезнь, практически не поддающаяся лечению. Однако существуют определённые правила, следуя которым можно если и не избавиться от волнения, то хотя бы приспособиться к нему. Уверенность в успехе, как психическое состояние, достигается при соблюдении следующих условий:

- ясном осознании уровня действий (с прицелом на эстраду);
- вариативности исполнительской концепции;



- аутотренинга и психорегулирующей тренировки, знания себя (ощущение надёжности умений и навыков, уверенности в собственной творческой правоте), своих сценических реакций, звучания самого инструмента;
- понимания истоков неудачи;
- любви к музыке, как самоотдаче.

Причины эстрадного волнения:

- слабый тип нервной системы, неуверенность в собственной памяти, заниженная или завышенная самооценка, сверхконтроль исполнения, жёсткая установка на успех;
- непродуктивные, несистематические занятия;
- отсутствие концертной практики, завышенная программа;
- плохое самочувствие, не разыгранный игровой аппарат, холодная аудитория, незнание акустики;
- неизвестность, неповторимость, необратимость момента самого выступления (временная природа музыки).

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Маккинон Л. Игра наизусть / Л.Маккинон, Л.: Музыка, 1967. – 130 с.
2. Ойстрах, Д.В. Воспоминания. Статьи / Д.В.Ойстрах. – М. Музыка, 2008. – 208 с.

## Наш Орфей

### (О жизни и творчестве Ивана Евстафьевича Хандошкина)

У истоков русского скрипичного искусства стоит примечательная по своеобразию и силе таланта фигура Ивана Евстафьевича Хандошкина (1747-1804). Один из самобытнейших художников екатерининской эпохи, Хандошкин был первым русским скрипачом, исполнительское мастерство которого стояло на уровне лучших достижений европейского скрипичного искусства. Имя Хандошкина – в числе немногих имен русских музыкантов, известных в XVIII веке и за пределами России.

Сведений о жизни первого русского скрипача-виртуоза крайне мало. При жизни Хандошкина не нашлось никого, кто бы взял на себя труд составить его биографию, несмотря на то, что имя его было весьма популярно. Первая попытка составить его биографию была предпринята В.Ф. Одоевским. Эти материалы представляют ряд противоречивых, но интересных суждений о Хандошкине.

О рождении и смерти Хандошкина мало точных сведений. Противоречивы сведения о рождении. По церковным книгам установлена лишь дата смерти: 19 марта 1804 года.

Портрета Хандошкина не сохранилось. Единственное описание его внешнего вида дано в записях В.Ф. Одоевского: «Росту среднего, плотного, красивой наружности, глаза большие, парик носил».

Иван Евстафьевич Хандошкин родился в 1747 году. Место рождения неизвестно. По одним данным Хандошкин был сыном портного-мастерового и, играя на скрипке с детских лет, обратил на себя внимание известного мецената, главного директора театров Л.А. Нарышкина, который взял его в капеллу и затем отправил учиться в Италию, откуда Хандошкин возвратился искуснейшим музыкантом. По другим сведениям, Хандошкин был сыном

придворного музыканта при Петре III и находился в числе учеников оркестра. Его учителем был придворный камер-музыкант Тито Порто. Большинство печатных источников сообщают, что отец Хандошкина был крепостным портным князя Потемкина, но никакими архивными данными это не подтверждается. Те же источники сообщают, что у Хандошкина в раннем возрасте обнаружились большие музыкальные способности. Вначале он играл на балалайке. В дальнейшем стал играть на скрипке. На его игру обратил внимание Лев Александрович Нарышкин и взял его к себе в капеллу. Его первым учителем был Порто Тито, служивший камер-музыкантом при дворе. Есть сведения, что Хандошкин учился позднее в Падуе (Италия) у Тартини, но также существует много источников опровергающих эти сведения. Но то, что Хандошкин воспринял «методу» игры Тартини, несомненно. Некоторые приемы игры Тартини Хандошкин применял в своих сочинениях, но в то же время содержание этих произведений оставалось вполне самобытным.

В 1758 году была открыта Академия Художеств, а «воспитательное училище» при Академии – 1764 году. Это были первые в России учреждения, которые готовили своих русских художников. Академия не ограничивалась только узкими профессиональными программными занятиями. Она давала довольно обширные познания во всех областях искусства, в том числе и в музыке. Первым учителем и организатором скрипичных классов был семнадцатилетний придворный музыкант Хандошкин, у которого было двенадцать учеников. Но и после своего увольнения из Академии в 1764 году Хандошкин не прекратил своей педагогической деятельности.

Известный русский актер Дмитриевский во время своего руководства бывшим кнйпперовским театром пригласил в качестве преподавателя по классу скрипки Хандошкина.

В течении всей своей музыкальной деятельности Хандошкин занимался педагогической деятельностью. Он преподавал в инструментальных классах Академии художеств, преподавал в оркестрах бывшего театра Кнйппера, вел педагогическую работу и при театральной дирекции. Из учеников Хандошкина

по придворному оркестру получил известность И.Ф. Яблочкин. Но главным для него являются, конечно же, публичные выступления. Именно они приносят ему те несравненные эпитеты, которыми наделяет его восторженная публика: «сильный скрипач», «искуснейший музыкант», «первоклассный скрипач-виртуоз», «замечательный виртуоз на скрипке и плодовитый композитор» и т. д. и т. п.

С 1785 года имя Хандошкина связано с именем князя Г.М. Потемкина и организуемой им «Музыкальной академией» в Екатеринославле. Получив одобрение Екатерины II, Потемкин приглашает в качестве «начальника академии» Хандошкина. Потемкин увлекся игрой Хандошкина, услышав его блестящие импровизации при исполнении партии скрипки в одной из ораторий Сарти, написанной последним по приказанию «светлейшего». Потемкин добился от Екатерины увольнения Хандошкина от придворной службы и определения его в Екатеринославский университет.

В последующие годы продолжались мероприятия по организации университета. Потемкин предлагает на утверждение проекты строений университета, заказывает инструменты из Италии для школьников императорской филармонической академии, подписывает контракты с зарубежными музыкантами о преподавании в филармонической академии.

Тем временем «начальник университета» Хандошкин жил в Москве. Затея с академией оказалась неудачной. В Екатеринослав не выезжал и к делам «Музыкальной академии» никакого отношения не имел. Материальное положение Хандошкина, для которого отстранение от дел «Музыкальной академии» явилось неожиданностью, было тяжело. Он занимался в то время продажей инструментов, скрипок.

После 1787 года Хандошкин переехал из Москвы в Петербург. Живя на пенсии, Хандошкин принимает участие в музыкально-общественной жизни Петербурга. Его талант высоко оценили современники, называя гениального скрипача «наш Орфей». В эти годы его имя приводилось в числе немногих имен выдающихся русских музыкантов и художников, проживавших

в Петербурге. Хандошкин выступает в качестве исполнителя при дворе Павла I, принимает участие в музыкальных вечерах С.С. Яковлева, сына известного богача и промышленника Саввы Яковлева.

О творческой активности Хандошкина в эти годы свидетельствуют его рукописные сочинения: «Чувствительная ария» для скрипки соло и концерт для альты, датированные 1801 годом, в которых ярко выявляются новые черты его композиторского стиля.

В начале 80-х годов Хандошкин находился на придворной службе в качестве камер-музыканта и капельмейстера, давал концерты, его сочинения печатались в центре тогдашнего нотопечатания – Амстердаме. Все это свидетельствует о признании в лице Хандошкина крупного музыканта.

Об артистической известности Хандошкина в эти годы свидетельствует избрание его почетным членом одного из петербургских музыкальных клубов, игравших большую роль в музыкально-общественной жизни столицы. Почетными членами этого клуба (клубов было всего два) избирались знаменитые артисты и актеры. Он был известен не только в возникающих тогда в Петербурге музыкальных клубах, явившихся новым ярким событием в культурной жизни страны, но и в среде простого люда. Об этом свидетельствуют всяческие истории анекдотического характера, которые имели в то время широкое хождение. Например, одна из них повествовала о том, как Иван Евстафьевич отправился на базар покупать новую скрипку. Купец продал ее за 70 рублей — сумму по тем временам немалую. Но, узнав, что перед ним сам Хандошкин, торговец благосклонно заявил: «Поиграй мне немного, я тебе скрипку даром отдам...» Устроители домашних концертов всеми силами стремились «заполучить» Ивана Хандошкина. Вечер с его участием считался «изысканным».

В 1784 году Хандошкин вместе с балетмейстером Анджолини и композитором балетной музыки Каноббио принимает непосредственное участие в работе с придворной балетной труппой, занимая должность ее

репетитора и как первый скрипач обоих придворных театров – дирижировал балетными спектаклями.

Выходец из крепостной среды, Хандошкин был не только замечательным исполнителем, но и оригинальным композитором инструментальной музыки, автором многочисленных скрипичных произведений.

Иван Хандошкин был первым русским скрипачом-виртуозом и первым композитором в области инструментальной музыки второй половины XVIII века, который в своем творчестве и исполнительстве обратился к истокам русской народной песни.

Композитор с ярко выраженным национальным складом дарования, создатель русской скрипичной литературы и один из основоположников русского фортепианного стиля, блестящий скрипач, виртуозно владевший игрой на гитаре и балалайке, дирижер и педагог, один из первых собирателей русского фольклора – таков разносторонний круг деятельности этого замечательного художника. Его имя – среди немногих имен русских музыкантов XVIII века, ставших известными в ту пору и за пределами России.

Первыми опубликованными сборниками песенных вариаций Хандошкина являются «6 старинных русских песен с вариациями» соч. 2 для двух скрипок (1785), «Русские песни на скрипку и на бас» (1785) и «6 старинных песен с приложением к оным вариаций для одной скрипки и альт-виолы, сочиненные в пользу любящих играть сего вкуса музыку...» (1786). В дальнейшем были изданы еще несколько сборников песенных вариаций Хандошкина. Многие остались в рукописном виде, а кое-что и не записано (например, его многочисленные импровизации). Общее количество «русских песен» Хандошкина составляет свыше 50 названий. Это дает представление о размахе его творческой инициативы в этом жанре скрипичной музыки XVIII века.

Превосходно владея скрипкой, Хандошкин свободно владел и техникой композиции. Произведения его трудны, а для многих исполнителей его времени были и вовсе непосильны. Платон Зубов, например, будучи хорошим

скрипачом, не в состоянии был одолеть виртуозных технических произведений Хандошкина и заявил, что «его песни играть нельзя».

Изучение творчества Хандошкина затрудняется тем, что большинство его произведений, ходивших в рукописных списках, остаются неразысканными. Лишь дошедшие до нас из числа изданных при жизни композитора, главным образом его песенные вариации, были доступны для исследования.

Из собранных материалов вырисовывается, прежде всего, значимость деятельности Хандошкина, как русского композитора второй половины XVIII века, посвятившего себя исключительно творчеству в области чисто инструментальной музыки. Художественные устремления большинства остальных крупных мастеров этого периода русской музыки направлены главным образом в сферу оперного жанра или хоровой музыки.

Уместно в связи с этим отметить большое значение деятельности двух композиторов, современников Хандошкина, также скрипачей по профессии – Соколовского и Пашкевича – в создании русской оперы. Роль скрипачей как зачинателей русской оперы, и что особенно примечательно, в ее реалистическом направлении была не случайной. Именно скрипка, игра на которой издавна была связана в России с народно-бытовыми истоками, принесла с собой в сферу «академической» музыки исполнительские навыки и традиции искусства скоморохов, сыгравших громадную роль не только в качестве пропагандистов народной песни и создателей техники игры на инструментах. Но и как организаторов театральных представлений. Таким образом, в эпоху искания русского национального музыкального стиля заслуги русских скрипачей значительны как в развитии оперной, так и инструментальной музыки.

Популярнейший русский инструментальный исполнитель своего времени, Хандошкин поражал современников и заезжих иностранных виртуозов игрой на скрипке, неподражаемым исполнением русских народных песен, которые он играл и во дворце Екатерины, и в палатах бояр, и на площадях. Игра

Хандошкина отличалась такой глубиной экспрессии, что, когда он исполнял *Adagio*, никто не в силах был удержаться от слез.

Он применял игру со скордатурой (на «расстроенной скрипке»), достигая красочных эффектов звучания инструмента. Этот прием был настолько присущ Хандошкину, что после его смерти, в 1804 году, граф Ф.В. Ростопчин, характеризуя политическое состояние европейских дел, писал: «Вся Европа, как Хандошкина скрипка, на разладе».

Популярный русский инструментальный исполнитель своего времени Хандошкин поражал современников и заезжих иностранных виртуозов игрой на скрипке. Блеском техники он затмевал таких европейских знаменитостей, как Виотти, Лолли, Местрино, Джорновини. Манере игры Хандошкина во многом сходна с паганиниевской. Он играл на одной струне, а также использовал скордатуру «для удобнейшего производства эффектов». О громадном мастерстве, с каким Хандошкин владел приемом скордатуры, свидетельствует случай, когда он на вечере у С.С. Яковлева импровизировал 16 вариаций с трудной настройкой скрипки: *sol – si – re – sol*.

Широкое использование приема скордатуры характерно для связи его исполнительского искусства с искусством народных скрипачей. Скордатура, прием обычный для народного скрипача, беспрепятственно изменяющего строй скрипки в соответствии с тональностью исполняемой пьесы. Прием, когда скрипка настраивается не по квинтовому строю (скордатура), в силу чего очень трудно ориентироваться в скрипичной аппликатуре, доказывает, насколько виртуозно Хандошкин владел инструментом. Благодаря этому приему скрипач получает возможность, не выходя за пределы первой позиции, извлекать из своего инструмента сочетание звуков, которое при нормальном строе извлечь невозможно.

В особенности славился Хандошкин неподражаемым исполнением русских народных песен. Слава «первого сочинителя и игрока русских песен» указывает на то, что народная песня занимала главенствующее место в его исполнительской практике. В конце XVIII века интерес к народному



творчеству и бытовой связи с народным укладом были сильны не только в широком кругу провинциального и столичного общества. Но проявлялись, отчасти, и в непосредственном придворном окружении, хотя и были там не больше, чем игрой в демократично-национальные традиции, имевшие целью создать для общественного мнения видимость единства «царя с народом».

Если проследить перечень всех концертов второй половины XVIII века, известных нам по публикациям, то среди большого числа различных иностранных артистов, участвовавших в концертах, встречается только одна русская фамилия – скрипача Хандошкина. Иностранные скрипачи и музыканты видели в нем серьезного соперника и стремились всячески принизить его. Но своим искусством Хандошкин доказывал несостоятельность этих стремлений.

Жизнь и творчество Хандошкина приоткрывают завесу над плодотворной эпохой в развитии русской музыки, заложившей основу национальной музыкальной культуры, над ее богатейшим художественным наследием.

Хандошкин играл на скрипке, сделанной крепостным графа Шереметьева Иваном Андреевичем Батовым, первым русским скрипичным мастером.

Карьера Хандошкина закатилась неожиданно. Перерыв в несколько лет, разрыв контрактов пошатнули его дела, да и возраст уже давал о себе знать. «Почетный член» клубов был вынужден объявлять через газету: «у придворного камер-музыканта Ивана Евстафьевича Хандошкина продаются за сходную цену скрипки...». Стареющий музыкант неоднократно обращался к императору с просьбой о назначении ему пенсии. Тянулись годы, выплата денег задерживалась. Наконец, однажды Иван Евстафьевич получил депешу, извещавшую, что 18 марта 1804 года он может явиться по инстанции за получением объявленного свыше пенсионера. Хандошкин пришел, но, войдя, прямо здесь, в чиновничьем кабинете, упал бездыханно, скончался от «паралича сердца» 57 лет от роду. Так из рядов российских музыкантов ушел великий виртуоз, основатель русской скрипичной школы. Сколько еще десятилетий в России не будет столь громкого имени и столь популярного мастера игры на сем инструменте! Поэт Д.И. Хвостов, со свойственной ему

некоторой неуклюжестью, но проникновенно и с любовью написал в своей эпитафии: «Прохожий! Здесь лежит Хандошкин — наш Орфей; Дивиться нечему — у смерти нет ушей...».

В некрологе, посвященном ему, писали: «В прошедшем месяце умер славный российский музыкант Хандошкин».

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. История скрипичного искусства: Учебник: В 3-х вып. Вып. I / Гинзбург Л., Григорьев В. – М.: Музыка, 1990. – 285 с.
2. Понятовский, С.П. История альтового искусства / С.П.Понятовский. – М.: Музыка, 1984. – 224 с.
3. Раабен, Л.Н. История русского и советского скрипичного искусства / Л.Н.Раабен. – Л.: Музыка, 1978. – 198 с.
4. Фесечко, Г. Иван Евстафьевич Хандошкин (некоторые биографические данные) / Г.Фесечко. – М.: Советская музыка. 1950. – № 12.
5. Ямпольский, И. Избранные исследования и статьи / И.Ямпольский. – М.: Советский композитор, 1985. – 280 с.
6. Ямпольский, И. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. Ч. I. / И.Ямпольский. – М., Л.: Музыкальное издательство, 1951. – 516 с.

## Игровой аппарат гитариста

В настоящее время гитара получила огромную популярность во всем мире, в частности и в нашей стране, многие музыканты–педагоги стали задумываться о разработке профессиональной методики игры на инструменте, основанной на научном подходе. В методике других инструментов такой подход в той или иной степени уже существует. В гитарной же педагогике такой подход в наше время только начинает складываться. Он развивается, опираясь на методические достижения исполнителей и преподавателей других инструментов. Конечно, в XIX – XX веках уже существовали ведущие школы игры: итальянская и испанская, есть бесценные труды достойных представителей этих «школ». Но развитие гитарного искусства происходит настолько стремительно, что каждая отдельно взятая «школа» теряет свою эффективность на нынешнем витке развития гитарного исполнительства. Таким образом, возникает потребность синтеза разных «школ», методик игры на инструменте.

К сожалению, до сих пор во многих «гитарных школах» лишь указывается ряд технических проблем, но очень мало кто предлагает их решение.

Главным залогом успеха является свобода игрового аппарата. Важную роль играет выносливость и филигранность технической стороны исполнения музыканта.

Стоит остановиться подробнее на понятии «игровой аппарат». Зачастую это понятие рассматривается с узкой точки зрения, имея в виду только пальцы, кисти, предплечья музыканта. Если формально подходить к этому вопросу, действительно, в игре принимают непосредственное участие именно эти части тела, но не стоит так относиться к данному понятию.

«Игровой аппарат» гитариста представляет собой единую кинематическую цепь и является частью опорно–двигательной системы человека, состоящей из

пассивной части – костных звеньев и активной – мускулатуры со всем ее оснащением. Двигательная система управляется, регулируется и координируется нервной системой и находится в тесном взаимодействии с другими системами организма – кровообращением, дыханием, обменом веществ и т. д. В движениях гитариста участвуют плечевой пояс, плечо, предплечье, кисть и пальцы. В известной степени принимает участие весть корпус (наклоны, покачивания и изменения той или иной позы во время игры), также нельзя забывать про ноги гитариста, так как они являются опорой и всегда находятся в определенном положении (специфика посадки).

Основная функция игрового аппарата – наиболее точно реализовать слуховое представление музыканта.

Очень часто можно встретить объяснение свободы как полной расслабленности, и многие педагоги делают огромную ошибку, идя по этому пути. Да, действительно, когда ученики впервые приходят в класс, они бывают ужасно зажаты физически, а главное психологически. И педагог любыми способами пытается избавиться от скованности ученика. Начиная с доигрового периода (всевозможные упражнения на расслабление мышц разных частей тела) появляется расслабленность – полный покой, то есть нулевое напряжение. И это правильно. Даже с инструментом в руках это состояние можно и нужно ощущать. Но руководствоваться одним этим состоянием при игре ни в коем случае нельзя. Вот что говорит на этот счет современный американский методист Ли Райан: «Распространенная идея, что игра должна быть полностью расслабленной, совершенно не состоятельна. И посадка, и игра требуют определенного напряжения. Слишком большое расслабление может привести к неверной посадке и неточным движениям» [4]. Нужно четко разделять эти два понятия: «свободу» следует понимать как готовность к действию, а расслабленность как «мертвый покой» (ноль напряжения). Часто педагоги упускают этот момент, что приводит к вялой, безвольной, бесхарактерной игре ученика.

«Свобода не есть расслабленность», – подчеркивает А.В. Бирмак, известная пианистка – педагог [1, 34].

А.А. Александров выделяет две категории мышечной свободы: активную и пассивную. Пассивная свобода – внеигровое состояние, необходимое для быстрого восстановления сил и полного отдыха мышц. Активная свобода характеризуется ощущением легкости, подтянутости, готовности мышц собранно включиться в работу. Именно в таком состоянии мышцы должны работать. Для приведения мышц в такое состояние необходимо определенное так называемое тоническое напряжение.

Известный американский методист Чарльз Дункан в своем труде «Искусство игры на классической гитаре» пишет: «Было бы большим упрощением считать, что все формы напряжения вредны. Напротив некоторые из них абсолютно необходимы при игре... поскольку не существует исполнения без напряжения». И далее: «Секрет хорошей координации действий состоит в том, что для игры в целом требуются значительные усилия обеих рук. Усовершенствование техники игры – это во многих случаях процесс изучения и овладения усилиями, их направления и фокусировкой, ограничения до минимума затрат энергии, необходимой для реализации чисто музыкально – технических задач» [4].

Каждое усилие, направленное на извлечение звука на инструменте вызывает повышение мышечного тонуса в руках играющего. Понятие «тонус» в физиологии связано с длительным удержанием определенного фонового состояния активности мышц. По Н. А. Бернштейну, «тонус мышц есть состояние готовности нервно – мышечного аппарата к действию» [3]. Задача исполнителя состоит в том, чтобы этот тонус не оставался таким же после извлечения звука, когда в этом уже нет необходимости. И мышцы, участвовавшие в игре, имели бы возможность кратковременного отдыха. Применительно к игре на гитаре – это в большей степени относится к правой руке.

Известный фортепианный педагог А. Бирмак утверждала: «Организованная координированная свобода музыканта исполнителя обусловлена сменой нагрузки и разгрузки, напряжения и освобождения». То есть, находясь в игровом состоянии, рука не должна быть расслаблена. Даже при максимальном освобождении руки в ней необходимо сохранять потенциальный мышечный тонус [1, 15].

Выполнение любого игрового приема можно представить в виде трех фаз:

1. Подготовка предварительного состояния (активная легкость и готовность к действию).
2. Включение необходимых напряжений (вплоть до самых сильных) для решения данной музыкально – технической задачи (основная фаза звукоизвлечения).
3. Освобождение и возвращение к первоначальному состоянию.

Самой главной фазой для свободы игрового аппарата является как раз последняя, заключительная фаза. Очень верно подмечено, что страшна не сила напряжения, а его закрепление. Это обусловлено тем, что бывает сложно заставить нервные элементы перейти от возбуждения к торможению, в результате чего остаются остаточные очаги предшествующего состояния. Поэтому, как правило, возбудительный процесс по инерции сохраняется еще на некоторое время в уже отработавшем нервном элементе, препятствуя расслаблению мышц.

Очень точно высказался по этому вопросу Ли Райан: «Много написано о том, как играть и извлекать звуки на гитаре, но очень мало о том, как расслабляться и отдыхать в паузах между отдельными построениями и просто между нотами. Важно представлять и понимать, что вы не будете мастером звуков до тех пор, пока не станете «мастером пауз». Это по тому, что музыка, как и большинство естественных феноменов, состоит из чередования воли, активности и отдыха. Если вам не ведома фаза отдыха, вы теряете половину музыки. Следовательно, необходим баланс противоположностей – учиться как и когда расслабляться, так же как и учиться как и когда играть» [4].

Исходя из этого, можно дать конкретное определение свободы игрового аппарата: это переменное активное игровое состояние, возникающее в результате рациональной организации мышечных усилий, направленных на звукоизвлечение.

Процесс расслабления может представляться неуловимым. Он часто кажется врожденной способностью, которую ряд музыкантов имеют от природы, и которой нет у менее пластичных инструменталистов. Эта мысль не беспочвенна: некоторым гитаристам удается, не задумываясь, достичь нужного и своевременного расслабления, другим приходится больше опираться на самоконтроль. Но во всех случаях это качество вырабатывается внимательным и терпеливым трудом.

Свобода игрового аппарата исполнителя благотворно влияет на ритмическую четкость, а ритмическая организованность, в свою очередь, способствует развитию технической свободы.

Говоря о понятии свободы игрового аппарата целесообразно вспомнить об упражнениях доигрового периода, которые дают начальное представление о различных тонусных ощущениях и независимости движений.

Упражнения включают в себя воспитание ощущений различного тонусного фона во всем теле: расслабленности – весомости, тяжести; легкого тонуса – радости, приподнятости; дозировки активности в мышцах спинно – плечевого пояса, предплечья, кисти, пальцев.

Во время выполнения упражнений при активности в одной части тела нужно добиваться легкости, либо меньшей активности в другой.

Стоит рассмотреть комплекс упражнений доигрового периода:

1. Расслабленное состояние мышц. Пониженный тонус. Ходим по комнате, тяжело ступая, ссутулив плечи, опустив голову. Руки висят, тяжело раскачиваясь.

2. Активная мышечная свобода. Легкий тонус. Ходим легко, не слышно, но в тоже время пружинисто ступая; голова приподнята, плечи

слегка развернуты, руки разведены округло в стороны, как бы бережно неся две хрустальные чаши.

3. Смена тонусного состояния. На счет «раз – два – три – четыре» ходим как в упражнении №1, затем на счет «раз – два – три – четыре» двигаемся как в упражнении №2.

4. Сидя на стуле, меняем тонусное состояние с активного на пассивное. Кисти рук при команде расслабленно роняем на колени. Так же при команде легко разводим руки в стороны, спину распрямляем.

5. Стоя с поднятыми руками вверх и вытянутыми пальцами, начинать сбрасывать напряжение: сначала с пальцев, затем кисти, предплечья, плечи.

Если ученик начал сознательно контролировать свои ощущения и умеет по команде активизироваться либо расслабляться, то можно переходить к выработке более частных ощущений мышц руки на следующих упражнениях:

6. Стоя с опущенными руками, согнуть правую руку в локте, подняв предплечье ладонью вниз; затем уронить предплечье, резко сбросив напряжение мышц.

7. Стоя с опущенными руками, согнуть правую руку в локте, подняв предплечье и кисть так, чтобы они были параллельны полу, потом уронить кисть, а затем предплечье.

8. Стоя с опущенными руками, согнуть правую руку в локте, подняв предплечье и кисть так, чтобы они были параллельны полу, теперь сначала уронить пальцы, потом кисть, а за ней и предплечье.

9. Сидя на стуле держать перед собой согнутую в локте правую руку, поочередно сгибать пальцы «i, m, a» вовнутрь ладони, за тем резко отпуская вниз сбросить напряжение в пальцах. Движение пальцев вниз осуществляется за счет силы тяжести пальцев, а не специальным движением.

Бендерский Л.Г. отмечал, что «умелое владение различной степенью мышечной активности – одна из главных задач воспитания двигательной культуры. Тренировка подвижности, смены тонуса заключается в мгновенном



выключении активного тонуса – переводе его в легкий, либо расслабленный тонус и затем в мгновенном включения актива различного уровня» [2].

Благодаря этим упражнениям ученик быстрее овладевает навыками контролировать свое тело и запоминает важнейшие для начала игровой деятельности ощущения активного и пассивного тонуса.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Бирмак, А. О художественной технике пианиста // А.Бирмак. – М.,1973. – с.15.
2. Бендерский, Л.Г., Вольская А.И. Особенности организации исполнительского процесса на домре / Л.Г.Бендерский. – Свердловск. Средне – Уральское книжное издание, 1990.
3. Бернштейн, Н.А. Очерки по физиологии движений и физиологии активности // Н.А.Бернштейн. – М., Медицина, 1966. – с. 10.
4. Duncan, Ch. The Art of Classical Guitar Playing. Miami // Ch. Duncan. – 1980.

## **Музыкально-цифровые технологии в детской школе искусств**

Использование в образовательном процессе в детских школах искусств музыкально-цифровых технологий определяется необходимостью повышения уровня мотивации учащихся. В настоящее время наблюдается рост количества детских школ искусств, в которых открываются классы синтезатора, отделения электронных инструментов или студии компьютерной музыки. Эти отделения чрезвычайно популярны у учащихся. Современные дети и подростки с удовольствием овладевают компьютерными технологиями.

Широкое использование компьютерных технологий выявило проблему нехватки преподавателей. Многие преподаватели, вынужденные обучать игре на электронных инструментах, не располагают специальными знаниями и опытом, поэтому продолжают работать по традиционным методикам. Специфика современного урока, в процессе которого используются электронные музыкальные инструменты, подразумевает необходимость изменения и обновления методов подачи учебного материала, исходя из того факта, что обучение становится все более технологичным.

Цифровые технологии предъявляют особые требования к музыканту. Сейчас уже недостаточно умения играть на определенном музыкальном инструменте, знать музыкальную литературу, классическую гармонию и т.д. В настоящее время необходимы знания аранжировки, техники исполнения и диапазона многих инструментов, для того, чтобы звучание, созданное с помощью синтезатора, было реалистичным, объемным, ярким, насыщенным.

Стоит отметить, что в настоящее время происходит стремительное накопление и обновление объема информации. Именно поэтому от педагога-музыканта требуется умение постоянно совершенствоваться, быть гибким и легко адаптироваться к новым условиям. В овладении музыкально-цифровыми технологиями в полной мере реализуется принцип «образование через всю

жизнь», т.к. инструменты, аппаратура, программное обеспечение постоянно изменяются и педагогу необходимо постоянно учиться.

В настоящее время музыкант, владеющий навыками игры на синтезаторе, имеет возможность не только исполнить произведение какого-либо композитора, но и создать собственную аранжировку, изменить электронный вариант. Здесь музыкант выступает и в роли исполнителя, и в роли аранжировщика, и в роли звукорежиссера. Синтезатор предоставляет музыканту возможность работать над художественным образом, подобрать звуки и виды ансамблевой или оркестровой фактуры, наиболее соответствующие характеру произведения и авторскому замыслу.

Для преподавателя детской школы искусств основная задача состоит в том, чтобы освоить методику обучения игре на электронных музыкальных инструментах. Ему важно научиться использовать все возможности современного цифрового оборудования.

Профессиональные музыканты указывают, что при создании оригинального проекта не стоит ограничиваться звуками традиционных инструментов, нужно использовать искусственные тембры, т.к. известно, что электронные звуки не имеют аналогов среди акустических инструментов [2].

Кроме того, стоит отметить, что современные технологии не заменяют музыканта, а расширяют его творческие возможности.

Преподавателям, обучающим игре на клавишном синтезаторе, необходимо учитывать тот факт, что к технике исполнения на электронном музыкальном инструменте относится не только беглость пальцев, но и умение одновременно управлять панелью инструмента, чтобы задавать необходимые функции и настройки. Именно поэтому, развивая технику игры на синтезаторе, нужно учитывать специфику инструмента.

Известно, что обучение игре на фортепиано происходит от простого к сложному: гаммы, этюды. Обучение же игре на синтезаторе комплексно и параллельно – изучение стилей, ритмов, аккомпанемента, аранжировки

происходит одновременно на раннем этапе освоения музыкального инструмента.

Существует два подхода к обучению игре на синтезаторе: классический (фортепианный) и специализированный (эстрадный). Сторонники классического подхода указывают на то, что методика обучения на фортепиано является фундаментальным образовательным процессом, лежащим в основе обучения игре на клавишных инструментах, что сначала нужно научиться играть на фортепиано, а потом переходить к игре на синтезаторе. Сторонники специализированного подхода считают, что игра на синтезаторе отличается от игры на фортепиано. При игре на фортепиано основной упор делается на повышение индивидуального исполнительского мастерства, поэтому большое внимание уделяется виртуозному исполнению классических произведений. Синтезатор чаще используется для игры в составе ансамбля, при исполнении клубной и эстрадной музыки, поэтому музыкант должен иметь навыки ансамблевой игры, аранжировки, импровизации [3].

Специализированные (эстрадные) методики целесообразно использовать тогда, когда музыканту нужно научиться игре на синтезаторе. Учитывая специфику данного музыкального инструмента, результата можно добиться гораздо быстрее, чем при использовании классических методик. Но стоит отметить, что за счет высокой скорости обучения пропадает фундаментальность, что может стать препятствием, если ученик планирует развивать свои музыкальные навыки, поступать в дальнейшем в музыкальный колледж и заниматься музыкой профессионально.

При игре на синтезаторе не нужно разучивать большие произведения, оттачивать качество звучания, артикуляцию, так как синтезатор обладает большим количеством встроенных звуков. Но и использование фортепианной методики дает свой эффект: прежде всего это игра двумя руками и более высокий исполнительский уровень. Именно поэтому в детской школе искусств, вероятно, стоит применять комплексный подход: использовать преимущества фортепианной методики, ее фундаментальность, последовательность, высокое

качество обучения и одновременно использовать элементы специализированных методик. Все это даст учащемуся возможность дальнейшего самостоятельного музыкального развития.

Красильников И.Н. указывает, что электронное музыкальное творчество как новый вид учебной деятельности, будучи доступным самым широким массам учащихся, способствует развитию их творческого потенциала [1]. Именно поэтому в детских школах искусств необходимо активно внедрять музыкальные информационные технологии.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Красильников, И.М. Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования / И.М.Красильников. Дис. ... докт. пед. наук: 13.00.02. – Москва, 2007. – 494 с.

2. Просняков, М. Живая легенда электроники. Отец «техно» в музыке / М.Просняков // Музыка и электроника. – 2004. - № 4. – С. 2 – 5.

3. Страшко, А. Специфика обучения игре на синтезаторе [Электронный ресурс] / А.Страшко. – Режим доступа:  
<http://www.studio.starport.ru/main/statyi/specobuchsintez.php>.

**Хасанова Светлана Александровна,**  
кандидат педагогических наук,  
заместитель директора по научно-методической работе

## **Структурно-функциональная модель процесса повышения квалификации преподавателей**

Повышение квалификации работников – это процесс целенаправленного развития знаний, умений и навыков, способов общения, необходимых им для соответствия всем предъявляемым должностным требованиям. В.А.Мижериков определяет повышение квалификации как «вид дополнительного профессионального образования, направленного на формирование готовности работника к выполнению более сложных трудовых функций» [1, с. 286]. Приоритетным направлением совершенствования системы повышения квалификации и профессиональной переподготовки работников образования является рост ее эффективности. Этого можно добиться более рациональным использованием кадровых, финансовых, информационных ресурсов, ориентированностью обучения на цели практической деятельности слушателей.

Осуществляемая в стране модернизация определила стратегию обновления современного образования. В настоящее время в новых стандартах для школ расширен блок художественно-эстетических дисциплин. Особое место отводится музыкальному образованию, т.к. ценности музыкальной культуры играют большую роль в становлении личности человека.

Современные социально-экономические условия требуют от преподавателей постоянного роста уровня компетенции, поэтому требования к системе повышения квалификации тоже возрастают. Необходимо отметить, что в среде образовательных учреждений отсутствуют согласованные подходы к методологии и организации профессиональной переподготовки и повышения квалификации преподавателей музыкальных дисциплин детских школ искусств, учителей музыки средних общеобразовательных школ и музыкальных руководителей дошкольных образовательных учреждений.

Исходя из вышесказанного, можно выявить и сформулировать следующие противоречия между:

- социальной потребностью в педагоге, способном реализовать культурно-развивающую специфику музыкального образования, и недостаточной разработанностью этого вопроса в практике отделений повышения квалификации;

- просветительским потенциалом колледжа в области музыкального образования и его недостаточным использованием в работе школ и детских садов;

- необходимостью повышения уровня профессиональной компетентности преподавателей музыкальных дисциплин, учителей музыки, музыкальных руководителей и отсутствием в округе программ повышения квалификации и профессиональной переподготовки специалистов данного профиля.

Отмеченные противоречия обусловили постановку проблемы, смысл которой состоит в поиске путей непрерывного улучшения работы отделения повышения квалификации.

В основе модели процесса повышения квалификации специалистов образования лежит морфологический принцип, который определяет и описывает содержание ее компонентов. При разработке модели необходимо опираться на совокупность методологических подходов: системного, компетентностного, интегративно-деятельностного, технологического.

Методологическая специфика системного подхода определяется тем, что он ориентирует исследователя на раскрытие целостности объекта и обеспечивающих его механизмов, на выявление многообразных типов связей сложного объекта и сведения их в единую теоретическую картину. Применение системного подхода в качестве методологической основы позволяет установить взаимосвязь между элементами данного процесса, а также проследить связи между общей системой научно-методической работы в колледже и подсистемой повышения квалификации.

Общая концептуальная идея компетентностного подхода в современных условиях формулируется следующим образом: компетентностно-ориентированное образование направлено на комплексное освоение знаний и способов практической деятельности, обеспечивающих успешное функционирование человека в ключевых сферах жизнедеятельности. Смысл организации образовательного процесса заключается в создании условий для формирования у слушателя курсов повышения квалификации опыта самостоятельного решения познавательных, организационных, управленческих и иных проблем.

Интегративно-деятельностный подход рассматривает явления и процессы как сложные системы, целостность которых достигается на основе интеграции составляющих их элементов, находящихся во взаимосвязи и взаимодействии. Характеристика деятельности и подготовки к ней с позиций этого подхода предполагает рассмотрение первой в качестве основного средства достижения цели второй. При этом подготовка к деятельности рассматривается как система с определенной структурой и наличием взаимосвязей между компонентами. Организация процесса повышения квалификации специалистов образования на основе интегративно-деятельностного подхода обеспечивает взаимопроникновение различных составляющих профессиональной компетентности посредством включения слушателей в разнообразную по видам и содержанию деятельность (концерты, мастер-классы, конкурсы, «круглые столы»).

Технологический подход позволяет управлять непрерывным процессом повышением квалификации специалистов образования через использование современных образовательных программ, технологий обучения. Использование социальных технологий (информационные, управленческие и т.д.) является наиболее целесообразным, т.к. позволяет учитывать специфику деятельности педагога.

Структурно-функциональная модель процесса повышения квалификации специалистов образования включает компоненты: функционально-целевой,



содержательный, организационно-методический, результативно-оценочный. Их совокупность обеспечивает эффективную реализацию данного процесса и достижение его цели.

Функционально-целевой компонент модели определяет функции, цель и задачи исследуемого процесса на основе учета социального заказа, интересов слушателей и с учетом тенденций общественного развития.

Содержательный компонент отражает принципы и содержание процесса повышения квалификации и профессиональной переподготовки специалистов образования. Этот компонент представлен тремя блоками: информативно-ориентационный (ознакомление работодателей и слушателей с программами курсов повышения квалификации, с характеристикой отдельных дисциплин и т.д.), мотивационно-стимулирующий (наличие у слушателей профессионально-педагогического интереса к музыкальной деятельности) и практически-деятельностный (разнообразная по видам и формам взаимная деятельность преподавателей и слушателей для достижения оптимального результата).

Важным компонентом модели является организационно-методический, который характеризует методы, средства и формы организации педагогического взаимодействия.

Результативно-оценочный компонент характеризует степень достижения поставленной цели. Он содержит оценку и интерпретацию результатов, выявляет основные направления совершенствования процесса повышения квалификации.

Изучение образовательных потребностей слушателей является основой для формирования учебных групп и составления учебной программы. В этом процессе можно выделить несколько этапов: опрос руководителей учреждений с целью выяснения общих недостатков компетентности их подчиненных и потребностей в повышении квалификации кадров; анкетирование и опрос педагогов с целью выяснения их образовательных потребностей; формирование групп слушателей, имеющих сходные профессиональные интересы и нуждающихся в повышении квалификации.

Структура учебных программ содержит несколько блоков дисциплин, которые могут быть стандартизированы. Такими блоками являются: теоретико-методологический, психолого-педагогический, нормативно-правовой, блок специальных дисциплин и т.д. Эти блоки включают типовой набор дисциплин, общий для всех курсов повышения квалификации, в объеме, варьируемом в зависимости от целей и задач отдельных учебных предметов. Ключевой частью курсов является блок специальных дисциплин, скомпонованный по потребностям слушателей. Именно в рамках этого блока решаются основные задачи повышения квалификации.

Выбор формы учебной работы подчиняется целям курса. Помимо классических форм (лекция преподавателя, семинар) слушателями востребованы и новые образовательные технологии, ориентированные на практические методы учебной работы (деловая игра, разработка проекта, «круглый стол», мастер-класс и т.д.). В качестве общей тенденции можно указать практико-ориентированные формы работы, направленные на отработку слушателями умений и навыков под руководством преподавателя: самостоятельная работа с хором, ансамблем, оркестром, подготовка концертного номера, подготовка выступления на конференции, написание статьи в научный журнал и т.д.

Одним из условий эффективности учебного процесса является его методическое сопровождение. Все учебные дисциплины обеспечиваются раздаточным материалом, нотными сборниками, фонограммами и т.д. Слушатели должны иметь возможность самостоятельной работы с данными материалами.

Традиционная модель повышения квалификации специалистов образования ориентирована на эпизодические курсы один раз в пять лет. Данная модель неадекватна условиям деятельности современных преподавателей. Темпы развития образования, постоянный прирост информации требуют новых форм и методов работы с педагогическими кадрами. Принципы непрерывного образования позволяют интегрировать

разные уровни и формы образования в целях более гибкой образовательной траектории. Под непрерывным образованием в педагогической науке подразумевается «процесс роста образовательного (общего и профессионального) потенциала личности в течение жизни, организационно обеспеченный системой государственных и общественных институтов и соответствующий потребностям личности и общества» [2, с. 168].

Специалисту образования нужно обеспечить профессиональное сопровождение не эпизодическим повышением квалификации один раз в пять лет, а постоянную научно-методическую поддержку. При традиционной модели общая продолжительность курсов почти две недели (72 аудиторных часа). Руководители учреждений неохотно отпускают сотрудников на курсы. Решением этой проблемы является организация краткосрочных семинаров (1 – 2 дня). С этой целью создается электронная база данных слушателей, которая позволяет оперативно приглашать их на занятия и вести контроль посещения. Методисты отделения повышения квалификации поддерживают связь со слушателями, информируют их о лекциях профессоров консерваторий, мастер-классах, концертах и т.д. Все программы курсов повышения квалификации ориентированы на индивидуальные потребности обучающихся, поэтому большое значение здесь имеет индивидуальный образовательный маршрут. Слушатель, набравший необходимое количество зачетных часов, получает документ установленного образца.

Подбор контингента преподавателей также зависит от целей и задач курса. Это могут быть как ведущие преподаватели колледжа, так и преподаватели, приглашенные из других учреждений: профессора консерваторий, университетов, специалисты департаментов образования и культуры. Кроме того, в условиях кризиса экономически более целесообразно пригласить одного профессора консерватории для проведения лекций на курсах повышения квалификации, чем отправить в другой город группу из 20 – 25 слушателей.

Аттестация слушателей отделения повышения квалификации направлена на документальную фиксацию прохождения ими определенного курса.

Стимулом обучения для слушателей является улучшение профессиональных качеств, необходимых им в повседневной работе. Формы итоговой аттестации слушателей различны: проведение открытого урока, участие в концерте (исполнение произведения, дирижирование хором, ансамблем, оркестром), участие в конкурсе, написание статьи и т.д.

Мониторинг качества обучения следует рассматривать как систему мероприятий, направленных на выяснение профессиональной подготовленности слушателей. Целью мониторинга является комплексная характеристика процесса повышения квалификации специалистов образования. Кроме мониторинга большое значение имеет и самомониторинг, позволяющий слушателям определять уровень своей профессиональной компетентности и корректировать процесс обучения.

В целях оптимизации курсов и осуществления «обратной связи» слушатели заполняют анкеты, где дают свою оценку пройденным курсам, указывают степень применимости полученных знаний и умений в своей профессиональной музыкальной деятельности, высказывают предложения и замечания.

За 40 лет колледж подготовил более 1200 профессиональных музыкантов, которые работают в центрах искусств, музыкальных школах, учреждениях культуры автономного округа и других регионов России. Теперь эти специалисты приезжают в колледж для повышения квалификации, на практике реализуя принцип «образование через всю жизнь».

Развитие системы повышения квалификации в современных условиях подчинено рыночным механизмам. Конкуренция между различными образовательными учреждениями приводит к поиску новых форм обучения и повышению качества работы. Следовательно, современное отделение повышения квалификации – это не подразделение, занимающееся разовым проведением курсовых мероприятий, его основная миссия – обеспечение непрерывного процесса профессионального и личностного роста преподавателей.

## **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Мижериков, В.А. Словарь-справочник по педагогике / В.А.Мижериков; под ред. П.И.Пидкасистого. – М.: ТЦ Сфера, 2004. – 448 с.
2. Педагогический энциклопедический словарь / Гл. ред. Б.М.Бим-Бад. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. – 528 с.

### **Система патриотического воспитания в музыкальном колледже**

В настоящее время политика государства направлена на возрождение духовных ценностей. Воспитание патриотизма предполагает любовь к Родине, заботу об ее интересах, формирование активной гражданской позиции личности, гражданского самоопределения, осознание внутренней свободы и ответственности за собственный политический и моральный выбор. Все это требует наличия таких специфических морально-психологических качеств, как гражданское мужество, смелость, честность, порядочность, а также убежденность и умение отстаивать свою точку зрения, желание жить, учиться и работать не только ради своих интересов, но и ради процветания Отечества, повышения его авторитета среди других стран мирового сообщества.

Но как воспитывать любовь и уважение к Родине, если в последние годы шло усиленное обсуждение в СМИ ошибочности пути развития России, отсутствовала государственная идеология, усилился духовный кризис общества и молодежи, произошла девальвация важнейших социально-экономических и моральных ценностей? В школе сокращены программы по русскому языку, литературе, отечественной истории. В результате к нам приходят абитуриенты, многие из которых имеют поверхностные знания отечественной истории, низкий историко-культурный кругозор, не сформированную гражданскую позицию.

К патриотизму нельзя призвать. Нужно медленно и серьезно воспитывать духовное начало в человеке. Тогда человек сам обратится к нему. Это стало постулатом патриотического воспитания в нашем колледже. Сама специфика учреждения (среднее профессиональное музыкальное образование) определила ряд приоритетных направлений - воспитание патриотизма средствами культуры и искусства, применение этнокультурного компонента музыкального искусства в учебно-воспитательном процессе. Действительно, специфика музыки как вида искусства диктует необходимость изучения истории музыки в контексте

художественной культуры, истории; в полной мере помогает выстраивать личностную систему ценностей, в которой отражены качества патриота, необходимые современному человеку, его отношение к отчизне, готовность к деятельности на благо Родины [1].

В Сургутском музыкальном колледже разработана система патриотического воспитания, проводятся мероприятия различных направлений и форм. Студенты ежегодно участвуют в окружных конкурсах патриотической песни «Димитриевская суббота», «Дорогами поколений», неизменно занимая призовые места. Традиционные интеллектуальные конкурсы «Мы - россияне», «Я живу в России», «Никто не забыт, ничто не забыто» стимулируют патриотические чувства студентов, помогают проявить знания по истории и культуре России. Концерты, посвященные памятным датам истории, музыкально-исторические журналы, литературные гостиные и драматические постановки формируют нравственные ценности, обращают сознание студентов к высоким идеалам, которые имели место в истории, создают представления о достойном общемировом значении и самоценности России.

Главный принцип проведения таких мероприятий — не запрещать, а направлять; не управлять, а сотрудничать на равных; не принуждать, а убеждать. Участник таких мероприятий должен не только воспринимать информацию, но и сопереживать, принимать решения, ставить вопрос и самостоятельно давать на него ответ.

И все-таки патриотическое воспитание не может осуществляться от мероприятия к мероприятию. Это организованный целенаправленный процесс творческого взаимодействия преподавателей и студентов на занятиях и во внеучебной работе, направленный на освоение ценностного образно-художественного потенциала духовной, классической музыки, народного творчества, обеспечивающий переход от лично вовлеченного переживания музыкального произведения к осмыслению своей патриотической позиции и готовности к ее реализации в музыкально-педагогической и концертной деятельности [5].

Патриотизм органически связан с осознанием исторического бытия народа, ибо Родина - это не только сегодняшняя страна, но и вся ее история. История ее культуры, ее духовного становления во времени. Музыкально-историческая деятельность, осуществляемая студентами на профильных (музыкальных) занятиях, сориентирована на целостное видение студентами исторического прошлого и настоящего России, ее национальных, культурных, интеллектуальных традиций [3].

«Познай свой народ, – говорил К.Д. Ушинский, – и ты станешь человеком» [4]. Изучение народного творчества на специальных и музыкально-теоретических предметах формирует чувство патриотизма, ощущение исторической преемственности поколений, гражданских качеств, всегда ценившихся народом — трудолюбия, честности, доброты, достоинства, сострадания, благородства. Содержание народных песен воистину неисчерпаемо. В них получили воплощение верования и суеверия наших предков, их представления о жизни и смерти. Знакомство с историческими песнями компенсирует недостаточность жизненного опыта молодых людей, расширяет их исторический кругозор, студенты как бы лично соприкасаются с великими событиями прошлого. Тем самым воспитывается чувство ответственности за великие завоевания прежних поколений. Эпико-богатырская тема, героический эпос формирует нравственное чувство долга, душевной доброты, готовности защищать интересы России. Тема русской природы способствует воспитанию эстетических чувств, бережного отношения к природным богатствам России, заботы об окружающей среде.

Многообразие народной культуры, обряды и обычаи, этика и эстетика русского крестьянства, представления о добре и зле – темы патриотической направленности, изначально несущие в себе нравственность, элементы народной мудрости и народной педагогики.

На уроках русской музыкальной литературы, мировой художественной культуры студенты не только знакомятся с великими шедеврами искусства, но и выявляют общее и особенное в истории развития музыки своего народа



и других народов мира на разных этапах исторического развития. Такой анализ необходим для осознания менталитета русского народа.

Патриотизм – явление духовное, он связан и с духовными традициями. Чем определяются наши духовные традиции? Конечно, Православием. Верит человек или не верит, это одно; но если он культурный человек, он должен понимать, что Православие – это лоно, в котором выросла вся наша культура.

Русская духовная музыка прочно вошла в инструментальный и вокальный репертуар наших студентов. Ежегодно солисты и коллективы участвуют в фестивалях «Светлое Рождество», «Пасхальные ассамблеи». Ведется факультативный предмет «Русская духовная музыка». Изучая каноны православия через призму музыки, студенты познают те нравственные ценности, которые стали основой русского национального характера.

Русской классической музыкальной школе были свойственны идеи народности и просветительства, идеи служения Отечеству, патриотизма, гуманизма и реализма. Русские композиторы-классики не только творчеством, но и своими взглядами, своим поведением утверждали неразрывную связь с жизнью русского общества, с народом и его искусством, что в полной мере отражает специфику и особенности, отличающие русскую классическую композиторскую школу. Получаемая информация дает возможность студентам руководствоваться ценностями отечественной культуры, русского музыкального наследия в своем поведении, помогает не стать объектом манипуляций со стороны стереотипов, средств массовой информации, других людей, позволяет анализировать, сравнивать, оценивать социально-политические и культурные явления.

Истинный патриотизм по своей сущности гуманистичен, включает в себя уважение к другим народам и странам, к их национальным обычаям и традициям и неразрывно связан с культурой межнациональных отношений. Сургут – один из крупных городов Ханты-Мансийского округа, основанный на территории обских угров: ханты, манси – народов, накопивших богатое культурное наследие. Но многие годы наши студенты ничего не знали

о традициях и искусстве Югорской этнокультуры. С введением регионального компонента в базисный учебный план, в колледже был разработан курс «Духовная, материальная и традиционная культура Югорской Земли». Задачами этого предмета стали: формирование внимательного и бережного отношения к этносу, взаимосвязи культур и времен, изучение традиционной культуры малочисленных народов Севера через общую характеристику, историю, фольклор, музыку. В курсе поднимаются темы нравственных норм угорских обществ, социальных взаимоотношений, культуры общения. Отдельно выведен раздел истории становления и развития Ханты-Мансийского округа-Югры, города Сургута [2].

Эффективными формами закрепления теоретических знаний является внеучебная работа: творческие встречи с национальными исполнителями, композиторами, фольклорными коллективами; посещение фестивалей, концертов фольклорно-этнических ансамблей, экскурсии в музеи. Студенты обучаются игре на национальных инструментах, самостоятельно изготавливают несложные музыкальные инструменты. Так приходит осознание своей локальной национальной истории, места своего региона в стране и системе финно-угорского общества.

Мы надеемся, что покидая стены нашего колледжа, выпускники станут не только квалифицированными специалистами в своей профессии, но и людьми с четкими нравственными ориентирами, приобщенными к гуманистическим ценностям мировой культуры, знающие свою собственную культуру, свои истоки, свой родной язык.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Ипполитова, Н.В. Учебное пособие по спецкурсу для студентов педагогических институтов / Н.В.Ипполитова. – Шадринск: ШГПИ, 2005. – 84 с.
2. Касько, Л.М. Духовная, материальная и традиционная культура Югорской земли // Л.М.Касько. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2005. – 268 с.
3. Троицкий, Ю. О патриотическом воспитании / Ю.Троицкий // Русский Вестник № 16 (644), 2004.
4. Ушинский, К.Д. О народности в общественном воспитании / К.Д.Ушинский. - Педагогические сочинения: В 6 т. Т.1. М.: Педагогика, 1988. – 245 с.
5. Харламов, И. Ф. Педагогика: Учебное пособие. – М.: Высшая школа, 1999. – 512 с.

**Сборник научно-методических работ преподавателей  
бюджетного учреждения среднего профессионального  
образования Ханты-Мансийского автономного округа-Югры  
«Сургутский музыкальный колледж»**

**В авторской редакции**

Подписано в печать 19.06.12. Формат бумаги 14,8X21.  
Бумага 80 г. Гарнитура Times. Печать цифровая.  
Тираж 500 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.