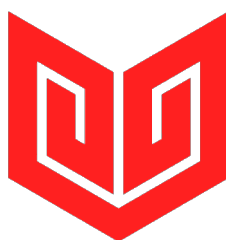


Бюджетное образовательное учреждение высшего образования
Чувашской Республики «Чувашский государственный институт культуры и искусств»
Министерства культуры, по делам национальностей и архивного дела
Чувашской Республики

Кафедра теории, истории искусств, музыкального образования и исполнительства



**СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ
СПЕЦИАЛИСТА СФЕРЫ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА**

Чебоксары 2021

УДК 784
ББК 85.314
С 69

Редакционная коллегия:

Арестова Вероника Юрьевна, кандидат педагогических наук, доцент,
ведущий научный сотрудник БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии;
Гайбурова Надежда Владимировна, и.о. заведующей кафедрой теории, истории искусств,
музыкального образования и исполнительства БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии;
Илларионова Оксана Владиславна, заведующая библиотекой
БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии;
Камаева Марина Петровна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры гуманитарных и
социально-экономических дисциплин БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии;
Лесовая Ольга Валентиновна, старший преподаватель кафедры теории, истории искусств,
музыкального образования и исполнительства БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии;
Савадерова Анна Витальевна, кандидат педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой
хорового дирижирования и народного пения БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии;
Фомин Эдуард Валентинович, кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой
гуманитарных и социально-экономических дисциплин БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии.

Совершенствование профессиональной подготовки специалиста сферы культуры и искусства: материалы Всероссийской научно-практической конференции / отв. ред. В. Ю. Арестова. – Чебоксары : Плакат, 2021. – 164 с.

Сборник составлен по итогам V Всероссийской научно-практической конференции «Совершенствование профессиональной подготовки специалиста сферы культуры и искусства». В нем рассматриваются вопросы музыкального исполнительства, профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства, обучения детей в системе дополнительного образования. Сборник предназначен для научных и педагогических работников, преподавателей, аспирантов, магистрантов и студентов, заинтересованных данной проблематикой.

Ответственность за подлинность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов. Статьи печатаются в авторской редакции.

© Авторы статей, 2021

© БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ I. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

<i>В. А. Архипова</i> НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ В ИСПОЛНЕНИИ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ЭПОХИ БАРОККО.....	7
<i>Н. Е. Белькова</i> ФЕНОМЕН ТЕМБРАЛЬНОЙ ОКРАСКИ ЗВУКА. КОМПЛЕКСНЫЙ ПОДХОД К ВОПРОСАМ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ.....	11
<i>А. С. Едакина</i> СОВМЕСТНАЯ РАБОТА ВОКАЛИСТА И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ОБРАЗОМ.....	17
<i>С. П. Заломнова, Е. Н. Тимофеева</i> ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ДЕТСКОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО.....	21
<i>В. В. Старикова</i> АУДИОВИЗУАЛЬНЫЕ ДОКУМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА: ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКИЙ ПОДХОД.....	24
<i>В. В. Сукало</i> МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ СМОЛЕНСКА И САНКТ-ПЕТЕРБУРГА В СФЕРЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ.....	29
<i>М. А. Хамидова</i> АКАДЕМИЧЕСКАЯ ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ.....	33

РАЗДЕЛ II. ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА СПЕЦИАЛИСТОВ СФЕРЫ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

<i>А. Г. Дыльков</i> О СОЗДАНИИ ИНТЕРАКТИВНЫХ УЧЕБНЫХ МАТЕРИАЛОВ.....	39
<i>И. Н. Лисовская</i> ПОДГОТОВКА В БЕЛАРУСИ СПЕЦИАЛИСТОВ В СФЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ.....	43

<i>И. А. Малахова</i> МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ КОМПЕТЕНЦИЙ СТУДЕНТОВ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ВУЗА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ.....	48
<i>С. В. Марин, Ю. В. Марина</i> АКУСТИЧЕСКИЕ И ЦИФРОВЫЕ КЛАВИШНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ ТВОРЧЕСКИХ ВУЗОВ.....	54
<i>Е. М. Попова</i> О РОЛИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ СТАНОВЛЕНИИ БАКАЛАВРА МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ.....	58
<i>О. А. Пугачева</i> ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ КАК ФОРМА ПРЕДДИПЛОМНОЙ ПРАКТИКИ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ 53.02.07 ТЕОРИЯ МУЗЫКИ.....	62
<i>Е. А. Рубец</i> К ВОПРОСУ О ПЕРЕОСМЫСЛЕНИИ РОЛИ ТВОРЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ.....	68
<i>С. Ю. Тарасова</i> ТВОРЧЕСТВО Л. А. РУСЛАНОВОЙ В КОНТЕКСТЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «СОЛЬНОЕ И ХОРОВОЕ НАРОДНОЕ ПЕНИЕ».....	72
<i>А. В. Хмыров</i> О СПЕЦИФИКЕ ПОДГОТОВКИ ЗВУКОРЕЖИССЕРСКИХ КАДРОВ В УЗБЕКИСТАНЕ.....	77

РАЗДЕЛ III. КУЛЬТУРА СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

<i>О. Н. Гененко, О. Н. Павловская</i> ОПТИМИЗАЦИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ ПО ИСПОЛЬЗОВАНИЮ КУЛЬТУРОФОРМИРУЮЩЕГО ПОТЕНЦИАЛА В РАБОТЕ С СЕЛЬСКОЙ МОЛОДЕЖЬЮ	81
<i>А. П. Родцевич</i> НАУЧНО-КРИТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ В ОБЛАСТИ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА БЕЛАРУСИ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ.....	88

<i>И. А. Сметанина</i> ФЕСТИВАЛЬ МОЛОДЫХ ДИЗАЙНЕРОВ «ЭТНОМОДА»: ФУНКЦИИ, НОМИНАЦИИ, ИТОГИ.....	91
--	----

РАЗДЕЛ IV. СТРАНИЧКА ПЕДАГОГА: ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ

<i>Е. В. Андреева</i> РЕПЕРТУАР ДЛЯ ЗАНЯТИЙ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ГРУППЕ С ДЕТЬМИ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА.....	94
<i>Т. А. Анурова, Е. В. Ширен</i> ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ РОЛЬ РОДИТЕЛЕЙ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ РЕБЕНКА	98
<i>Л. И. Боус</i> ИННОВАЦИОННЫЕ МЕТОДЫ, ПРИЕМЫ И ФОРМЫ ОБУЧЕНИЯ УЧАЩИХСЯ В СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ	102
<i>Т. В. Казакова</i> ВОСПИТАНИЕ ХОРОВОГО ПЕВЦА-АНСАМБЛИСТА.....	107
<i>Л. П. Котьякина, Н. В. Алимова</i> ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА В КЛАССЕ СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО.....	111
<i>А. П. Макушина, Е. Ю. Калашникова</i> РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАМЯТИ.....	115
<i>Г. А. Мартехина</i> НОВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ РАБОТЫ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО.....	118
<i>Н. С. Матросова</i> ИСПОЛЬЗОВАНИЕ АУТЕНТИЧНОГО МАТЕРИАЛА В РАБОТЕ С ОДАРЕННЫМИ ДЕТЬМИ.....	122
<i>А. Н. Нечаева, О. Н. Гененко</i> ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ КАК ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ.....	127
<i>Е. С. Овчинникова</i> МЕТОДИКА РАБОТЫ С ДЕТСКИМ ТЕАТРАЛЬНЫМ КОЛЛЕКТИВОМ.....	131

<i>М. А. Плодихина</i> ПРОЦЕСС ПОСТАНОВКИ ИГРОВОГО АППАРАТА И ТЕХНИКИ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ДОМРЫ В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ.....	135
<i>М. Е. Романова, М. С. Лукина</i> АНСАМБЛЬ «СКАЗ»: ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ.....	138
<i>Е. В. Сергеева</i> РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ НА УРОКАХ ИСТОРИИ ИСКУССТВ.....	141
<i>Т. Е. Степанова</i> ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКАХ СЛУШАНИЯ МУЗЫКИ.....	146
<i>Е. А. Сухарева</i> РЕПЕРТУАР И ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХОРА «СИНЯЯ ПТИЦА».....	150
<i>И. В. Ткаленко</i> ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД ПЬЕСАМИ И. С. БАХА НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ПОЛИФОНИИ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО.....	154
<i>Т. В. Харитонова</i> К ВОПРОСУ РАЗВИТИЯ ГАРМОНИЧЕСКОГО СЛУХА В КУРСЕ СОЛЬФЕДЖИО.....	158
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	162

РАЗДЕЛ I
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

УДК 78.071.3

Некоторые аспекты в исполнении вокальной музыки эпохи барокко

В. А. Архипова

Чувашский государственный институт культуры и искусств

Аннотация. В статье рассмотрены основные характерные черты вокальной музыки эпохи барокко, особое внимание уделяется аспектам прочтения партий *bel canto* на примерах исполнения выдающимися певцами прошлого и современности. Дается музыкальный анализ произведений, по итогам которого отмечаются стилистические черты исполнения музыки эпохи барокко, способствующие доступности музыкального восприятия аудиторией.

Ключевые слова: музыка барокко, арии, канцоны, вокальные партии, музыка XVII–XVIII веков, бельканто, тембр, ритм, ансамблевая культура, музыкальный анализ, средства музыкальной выразительности, ритмическая основа, стилистические особенности.

На всех курсах в вузах, в консерваториях и в институтах, выпускающих вокалистов, музыка композиторов XVII–XVIII веков является приоритетной частью образовательных программ. Сегодня вокальная музыка эпохи барокко занимает одно из значительных мест в мировой музыкальной культуре. Оперы композиторов барокко собирают многочисленные аудитории. С аншлагами проходят концерты известных певцов, мастеров барокко: Ч. Бартоли, Ф. Жарусски, Ю. Лежневой, П. Кудинова, Д. Идрисовой и многих других.

Итальянская школа пения бельканто появилась в эпоху барокко и характеризуется расцветом вокальных исполнительских школ. Как для пианистов клавирная музыка И. С. Баха является школой профессионального мастерства, так для вокалистов вокальная музыка эпохи барокко становится основой для профессионального академического пения.

Для барокко как стиля искусства, господствующего не только в музыке, но и во всей европейской культуре XVII – первой половины XVIII вв. характерны яркость, изящность, динамичность образов, стремление к величию, парадности и пышности, сочетание реальности и иллюзии, повышенная эмоциональность и чувственность.

В ариях, канцонах мастеров бельканто вокальная партия написана просто, с небольшим диапазоном и невысокой тесситурой. Это благодатный материал для голоса, для его развития и совершенствования. В этих небольших произведениях надо уметь показать всё вокально-техническое мастерство: тембральное богатство и ровность голосоведения, все виды атаки звука, большое разнообразие певческого дыхания. В те далёкие времена композиторы не только писали музыку, но и сами были музыкантами, певцами, педагогами вокала. О методических принципах воспитания певца в Италии XVII–XVIII веков можно судить по первым трудам Джулио Каччини и Джованни Баттиста Манчини. «Дыхание должно быть лёгкое, свободное, готовое служить певцу в любых обстоятельствах», – так наставлял своих учеников Каччини [3, с. 28]. Дыхание

использовали речевое, так как вокальные партии ограничивались октавным диапазоном, больших интервалов не было. Позже, в произведениях Монтеверди, Кавалли, Чести, Скарлатти – широко распространилось искусство филировки и правильное певческое дыхание. А. Манчини говорит о необходимости сохранить дыхание с такой экономией, чтобы приучить голосовой аппарат регулировать, умерять и сдерживать голос. Критерием верного звучания голоса для них выступал музыкальный слух, прежде всего ориентированный на ровность, подвижность, гибкость и полную свободу. Этими качествами обладали музыканты, игравшие на духовых и струнных инструментах и поэтому барочную вокальную музыку надо петь инструментально: ровно, чисто, мягко, без форсировки, тянуть и вести мелодию как бы играя на инструменте.

Вспомним Мануэля Гарсиа, который в «Школе пения» давал практические советы: «При переходе от одного слога к другому, с одной ноты на следующую, нужно тянуть голос без толчков и ослабления, как будто все построение составляет только один ровный и продолжительный звук. Нужно отдавать на гласную самую большую часть ритмической стоимости ноты, которая на неё приходится, и только конец её длительности употреблять на подготовку произношения следующей согласной... Согласная произносится только на конце слога и звука» [4, с. 28].

В отличие от современных вокалистов, которых волнует, прежде всего, техническая сторона, певцы эпохи барокко стремились к эмоциональному выражению, их волновали вопросы стиля. Они самостоятельно придумывали разнообразные виды украшений и мастерски импровизировали. В ту эпоху музыкальное образование готовило универсальных музыкантов-певцов. Они изучали генерал-бас, контрапункт как композиторы, а игру на инструментах (скрипка, флейта, чембало, клавесин) как исполнители-инструменталисты. В виду этого звучание голоса имело инструментальный характер. В наше время, говоря об инструментальности звучания голоса, вокальные педагоги не имеют в виду, что надо петь без вибрато, «белым» и прямым звуком, а также поверхностно, безлико, безтемброво и не выразительно. Обладатели больших и объёмных голосов нередко снимают голос с опоры, а это противоречит эстетике звука того времени. Вокально-исполнительские стили музыки XIX, XX и нашего времени характеризуются новыми профессиональными качествами, такими как: большой объём и звучность, яркость, динамичность, крепкость фонации с использованием твёрдой атаки, которая часто приводит к форсировке [2, с.111–112].

В музыке у композиторов эпохи европейского барокко динамические обозначения почти не встречаются, а если и встречаются редакторские указания, то их надо откорректировать. Не всегда указания технического редактора совпадает с верной динамикой музыкального произведения. Если произведение имеет эмоции скорби, печали или грусти, то громкий и форсированный голос не уместен. Произведения той эпохи не допускают свободы исполнения, развивают чувство формы и ясность музыкального мышления. Эта музыка является отличным и бесценным образцом, на котором юный вокалист учится понимать классическую музыку. С вокально-технической стороны произведения мастеров барокко написаны исключительно удобно, с небольшим диапазоном и невысокой тесситурой. Некоторые из них мало связаны с текстом, инструментальны по своей интонационной природе, часто имеют явную или скрытую полифонию. Их исполнение требует академически правильного звуковедения, чистоты интонации, гибкости и ровности голоса. Для верного звукообразования и звуковедения пение на языке оригинала (латинский, итальянский, французский, немецкий) легче и удобнее для студентов, нежели пение на русском языке, который часто сбивает на речевую манеру пения.

Для композиторов эпохи барокко опера и оратория стали основными музыкальными жанрами. Большой вклад в создание и развитие оперы внёс выдающийся композитор, певец и педагог К. Монтеверди. В работе с певцами он требовал выразительных интонаций, кантилены, красивого и льющегося звука. Речитативы у него обрели психологическую силу, яркую образность, стали напоминать живую человеческую речь. Композитор добивался от исполнителей хорошо произнесенного слова, соответствующего характера звучания голоса, мимики, жеста. Вокальные партии у Монтеверди наделены индивидуальной характеристикой. Всё это ставило перед певцом много новых исполнительских и вокально-технических задач. Яркими представителями венецианской композиторской школы и прекрасными вокальными педагогами были также Ф. Кавалли и М. А. Чести. Другой композитор, родоначальник неаполитанской оперной школы А. Скарлатти, написавший 115 опер, создал классические образцы оперы seria. В вокальных партиях появился сложный мелодический рисунок, широкий диапазон (более двух октав), большие интервалы, кантиленные и колоратурные арии. Арии имеют обилие сложных пассажей, которые приобретают всё более инструментальный характер. Большое распространение получает трёхчастная ария, в которой третья часть частично импровизируется самим певцом. Искусство певца оценивалось наличием таких профессиональных качеств, как красота тембра голоса и однородность его звучания во всех регистрах, совершенство техники беглости, виртуозное искусство импровизации, владение кантиленой, динамическими нюансами и филировкой. Иногда работа над сценическим образом отодвигалась на второстепенный план, а главным становилось только лишь способность певца к импровизациям сложных украшений и техникой беглости.

Нельзя не отметить двух великих композиторов, внесших наивысший вклад в эпоху барокко: И. С. Бах и Г. Ф. Гендель. У Баха человеческий голос становится одним из инструментов, наравне с другими и отсюда идёт понятие инструментальный стиль. Стилистика Баха – это точность и чистота тона, отсутствие форсировки, сдержанность, вдумчивость, правдивость и правильный выбор темпо-ритма. Для исполнения Баха необходимы: длинное дыхание, подвижность голоса для пения множества сложных украшений, высокая вокальная техника. В кантатах и в других произведениях композитор поручает басу партии, требующие глубины чувств; тенор поёт серьёзные и драматические сцены; сопрано несёт в себе радость, торжество, свет; душевные переживания искренно поёт альт. Как писал Б. Покровский: «...Очень важны темп, ритм, метр... надо найти и установить окраску звука, точно выражающую суть состояния образа» [5, с. 73].

Итак, какие же стилистические черты исполнения музыки эпохи барокко?

1. Ансамблевая культура. Никто не должен звучать громче: ни певец, ни сопровождающий инструмент, будь то оркестр или орган. Сила вокального голоса и сила звучания оркестра или сопровождающего инструмента одинакова. Например: Д. Хворостовский с оркестром старинной музыки; Ч. Бартоли со своим оркестром Les Musiciens du Prince.

2. Чем выше поём, тем умереннее должен быть звук, чем ниже – тем полнее и весомее, без напряжений и зажимов. Голос надо регулировать, соизмерять.

3. Не должно быть резких противопоставлений forte и piano (это не клавишинная музыка) ни в мелодии, ни в ритме, медленно не piano, быстро не forte. Надо делать динамические оттенки и агогику.

4. Нужно много заниматься голосом, чтобы выработать полетность звука. Он должен обладать силой, энергией и тембральной насыщенностью. Раньше акустика в залах была намного лучше.

5. В эпоху Баха не было авторских темповых указаний. В уртекстах нет никаких обозначений, указывающих на динамику, характер, темп. Поэтому очень важен выбор правильного темпа.

6. Чтобы определить характер произведения необходимо найти жанровую и ритмическую основу: менуэт, жига, гавот, бурре, аллеманда, сарабанда и др.

7. В эпоху барокко в вокальном исполнительстве большое внимание уделяли живому ритму, *rubato*. Темповые обозначения: *allegro*, *adagio*, *andante* выявляли только характер произведения и настроение. *Allegro* означало весело, бодро, живо, а *adagio* грустно и нежно.

8. Мастерски использовать приёмы *staccato* и *legato*, владеть чётким и понятным произношением текста и во избежание повтора варьировать мелодический рисунок различными видами украшений. Орнаментация мелодии – следование исполнительской традиции барочной музыки.

С этими стилистическими особенностями легко справляется выдающаяся певица современности Чечилия Бартоли. Она глубоко проникает в суть стиля композиторов эпохи барокко и выражает его с большим совершенством. Хочется отметить следующие слова из интервью певицы: «Я стремлюсь максимально использовать своё артистическое мастерство, отдавать музыке все свои эмоции, добавляя к этому изрядную долю чувственности, некоторые черты серьёзности и ... значительную толику юмора» [1, с. 46].

Литература

1. Барбье П. Венеция Вивальди: Музыка и праздники эпохи барокко. *La Venise de Vivaldi: Musique et fêtes baroques*. – Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2009. – 280 с.
2. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года (XVII век): учебник в 2-х тт. Т. 1. – Москва, 1983. – 248 с.
3. Лобанова М. Н., Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – Москва : Музыка, 1994. – 146 с.
4. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: учебник специального курса для музыкальных вузов. – Москва : Музыка, 1967 – 1980. – Ч.1: Элементы музыки и методика анализа малых форм. – 1967. – 752 с.
5. Покровский Б. Сотворение оперного спектакля. – Москва : Детская литература, 1985. – 142 с.

**Феномен тембральной окраски звука.
Комплексный подход к вопросам звукоизвлечения**

Н. Е. Белькова

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

Аннотация. В статье рассматриваются проявление творческой художественной интерпретации музыкального произведения и поиск тембральных характеристик в применении к фортепианному репертуару. Проводятся параллели между музыкальной и человеческой речью для нахождения идентичных моментов, влияющих на тембр звучания и выразительную палитру в целом. Отслеживаются взаимосвязи физических параметров тембра и исполнительских умений пианиста, даны рекомендации практического плана. Автор находит интересным сталкивать нелинейные понятия и сферы наук, ставя целью нахождение новаторских взглядов как в научной сфере, так и в эмпирике.

Ключевые слова: пианизм, исполнительство, тембр звука, фонетические единицы, форманта, резонанс, артикуляция.

Музыкально-исполнительская деятельность является не переменным атрибутом творческой жизни любого музыканта. Она – необходимая константа для формирования и самореализации его личности, испытательный «полигон» для технических и концептуальных задач, арена испытания психологической стрессоустойчивости и провокации спонтанных исполнительских решений как безусловной составляющей любого истинного процесса созидания.

Исполнительская деятельность синтезирует в себе множество физических и психологических составляющих. Изначальные музыкальные способности и творческие устремления выявляются, осознаются, развиваются, опробываются эмпирически и редактируются внутренним цензором под влиянием самоанализа и внешних средств контроля за исполнением.

Глобальность проблематики всех аспектов музыкально-исполнительской деятельности поистине неисчерпаема. Но сложно отрицать то, что умение формировать, а впоследствии – формулировать на сцене идеи и содержательную сущность произведения, является важнейшей задачей для любого исполнителя. Вопросы «что» и «как» актуальны как для романтиков Sturm und Drang'a, так и для поколения миллениалов. Найти паритет между традициями и личностной харизмой, знаниями и воплощением, константой и импровизационностью – этот список можно продолжать бесконечно. Даже в простом перечислении фактов ясно виден краеугольный камень исканий: обретение персонификации, создание индивидуального исполнительского языка. Поиску ответов на эти вопросы и хотелось бы посвятить данную статью.

Апеллирование к сцене как таковой мгновенно проявляет (не может проигнорировать) появление параллелей в смежных областях искусства: драматическом и музыкальном театрах. И явным совпадением здесь будут аналогии между речью человеческой и музыкальной. Слишком велик процент идентичных терминов и понятий, характеризующих выразительные свойства обоих языков, специфику исполнительских приемов и средств воздействия на слушателя-зрителя. Поскольку в музыкальном исполнительстве основную смысловую нагрузку несет слуховая работа (что не отрицает

важной роли визуализации намерений музыканта-исполнителя, которые всё же играют скорее вспомогательную, а не основную, в отличие от актерской, функцию), то и внимание в статье хотелось бы уделить тем характерным свойствам звука, влияние на которые особенными, специфическими для рода деятельности способами даст возможность создать неповторимый, индивидуальный творческий почерк.

Одним из интереснейших, будоражащих воображение исследователей, свойств звука является тембр. Изучая феномен звука, мы не можем не ощущать колоссальную информативную роль тембральных характеристик. Именно парадоксальное стечение полярно далеких описательных атрибутов из области физики, геометрии, психологии и других областей не проясняет механизм влияния на тембр звука, но провоцирует на поиск порой нетривиальных параллелей. В музыкальной теории «тембр» фигурирует как одно из самых многозначных понятий. «Он является свойством звука и окраской источника, с ним сравнивают фонизм высотных структур и новые качества фактуры» [8, с. 3]. Некоторыми научными дисциплинами накоплен обширный аналитический и теоретический материал, обобщающий такие процессы в эволюции музыкального языка, где тембр выполняет главную роль (например, сонористика). Возможности звуковой материи необыкновенно расширяются и обогащаются, если в изучение гармонии, фактуры, оркестровости сознательно подключать понятие тембра.

В риторике под «тембром» понимают метафорически эмоциональную окраску речи, колорит или «цвет голоса», который «порождается при взаимодействии просодических и сверхсегментных спектральных средств в различных комбинациях» [4]. Поверхностный экскурс в тему дает понимание, что линейные, сегментные фонетические единицы, такие как слог или звук, подчинены и управляемы сверхсегментными, просодическими фонетическими средствами, такими как интонация, ударение, фраза. Таким образом, к простейшим объективным фонемам музыкального языка можно отнести ноту, интервал. А суперсегментные средства абсолютно тождественны в обоих языках. Не дает ли нам эта тавтология право на поиск идентичности и в средствах воздействия на тембр?

К примеру, артикуляционная палитра пианиста подразумевает обширный арсенал средств воздействия на звук. Качественно различные параметры напрямую зависят от механики пальцев-кисти-спины. На первый взгляд объективно кажется, что скорость и сила «удара» меняют яркость и колер звука. Но есть и специфические моменты, связанные с индивидуальным строением игрового аппарата и, как следствие, оригинальным приспособленческим кодом игровых движений – это раз; особым психологическим настроением исполнителя (ситуативным или взвешенным), влияющим на тембральную окраску, как отдельных элементов, так и произведения в целом – это два; плюс сама по себе волновая сущность звука и теория резонансности формант расширяют понятийную «эклогу» и побуждают искать параллели в вокальной и инструментальной природе звука.

Поговорим немного подробнее о полимодальности феномена тембра. Так, известный музыковед А. Н. Сохор отмечал четыре вида тембра: инструментальный, гармонический, регистровый и фактурный. В буквальном смысле слова окраску звука определяет инструментальный тембр, являющийся синтезом акустических (физических) свойств самого инструмента и конкретных исполнительских приемов звукоизвлечения конкретным исполнителем. Многообразие струнных, деревянно-духовых, медных инструментов наглядно демонстрирует различие инструментального тембра в зависимости от его высотности – регистра. Здесь и рождается понятие регистрового тембра. Для музыканта важную роль играет тональность произведения. Ведь порой тембровое звучание произведения значительно меняется в результате транспонирования. Достаточно известна в этом случае позиция П. И. Чайковского, который самостоятельно выбирал допустимые для исполнения тональности для своих романсов и неодобрительно

отзывался о стремлении транспонировать любой романс во все 12 тональностей. Созвучие, взаимодополнение, интервальное взаимодействие отдельных звуков рождает гармонический тембр – категорию окраски звука. И наконец, все «мелкие» детали сливаются в едином фактурном тембре, где важны расстояния между созвучиями, плотность звучания, тип движения и его внутренняя пульсация [7, с. 23]. Тембровый колорит как несколько тавтологичное понятие широко рассмотрено Ю. Н. Холоповым. Однако в его систематизации достаточно вольно смешиваются не вполне родственные и равноценные факторы как то динамика, длительность и звуковысотность вне пропорциональной весомости влияния на тембральную составляющую, а также различий в акустических данных или закономерностях восприятия.

Здесь в очередной раз мы наблюдаем пересечение с областью риторики, в которой четко обнаруживает себя категоризация фонетических единиц и структур и где изменение окраски голоса явственно влияет не только на эмоциональную, но и на содержательную и социальную информацию. В лингвистике есть понятие звуковой метафоры [2, с. 61], отличной от литературной метафоры и несущей естественно эмоциональный «чувственный образ», созданный произвольно посредством интонационных кривых и живого дыхания. Более того: посредством тембральных красок-акцентов возможно как подтекстовочное колорирование слова, так и полное его «перекрашивание», когда логическое понимание сказанного прямо контрастирует тембрально-интонационному восприятию.

Уместным будет упомянуть «три кита» – дисплазию, синестезию и апперцепцию. И если собственно апперцепция как производная контекста всей психической жизни человека прямо к музыкальному тембру имеет скорее субъективное значение, то косвенно, как память эмоционального, невербального смысла речи, она указывает нам на некоторые архаические интонации-тембры, которые с успехом можно найти в семантических единицах барочной музыки или аффектах, несущих устойчивые эмоциональные состояния человека.

Отчасти специфический тезаурус каждой конкретной личности и формирует индивидуальный способ апперцепции, в котором себя проявляет еще один психологический феномен – синестезия, чья роль в описании и понимании тембра информативна и ценна для музыканта-исполнителя. По мнению нейропсихолога А. Р. Лурии «тембральное воздействие можно интерпретировать, как «интермодальные ощущения, занимающие промежуточные места между известными видами чувствительности». Их можно разбить на группы: 1. Эмоционально-экспрессивные (хороший – плохой), 2. Светлотные (светлый, темный, блестящий), 3. Осязательные (мягкий, шероховатый, острый, сухой), 4. Пространственно-объемные (полный, пустой, широкий, массивный). Объективно человеческое «слышание» тембра – это такое ощущение звука, когда мы способны воспринимать высоту и силу «отдельных частотных обертонов, присутствующих в звуке, как единое целое» [3]. Можно заметить частичное пересечение узко музыковедческой категоризации Сохора в разделах фактурный-пространственный, светлотный-регистровый и понятийное смешение гармонического и инструментального тембров с оценочно-эмоциональным и осязательным.

Также интересным будет отметить, что некоторое «территориальное» пересечение апперцепции и дисплазии происходит в правом полушарии головного мозга: именно здесь обретают «тело» воспринимаемые эмоции и – удивительно! – центры распознавания тембра и мелодики речи сконцентрированы тоже здесь! Успешность владения приемом legato и построения длинных фраз, по-видимому, стоит искать также в работе правого полушария. Вероятно, распределение полушарий мозга на работу с согласными (левое) и гласными (правое) также объясняет «легатность» правополушарной деятельности

человека, поскольку и вибрационные характеристики звука находят оценку также в правом полушарии. «Правое (субдоминантное) полушарие называют кроме того «хранителем зрительных образов». Поэтому, очевидно, тембральное воздействие очень значимо при создании звуком «видимых картин» [5]. Прямой иллюстрацией может служить пара «колючий» звук – колючий предмет (ткань). Рецепторность тактильных ощущений перцептивно проектируется на звуковой раздражитель.

При всем этом информационном избытке явным и непреложным является тот факт, что понятие тембра мега-полимодално, требует всестороннего изучения и установления междисциплинарных связей. Для автора является заманчивой попытка согласовать независимые до этого факты, объяснить природу известных явлений и использовать вновь открытые взаимодействия для достижения неповторимого, неординарного творческого исполнительского почерка. Даже знания о выше упомянутых вокальных формантах и инструментальных резонаторах могут иметь вес и практическое применение.

К примеру, фортепианная дека является резонатором для всех вибрирующих струн. Она не имеет собственного тона, в отличие от струнных инструментов, а сила звука инструмента зависит от массы наполняющего корпус воздуха и передающего колебательные движения деке. Интересным фактом является также то, что некоторые колебательные процессы не оказывают музыкального значения, но воздействуют на аккомодацию пианиста во взаимодействии с инструментом, следовательно, оказывают непосредственное и выделенно важное значение в теории исполнительской деятельности. Также к специфическим характеристикам тембра конкретного инструмента относится понятие формант, их число, интенсивность и частота. Именно поэтому, помимо чисто физического комфорта при контакте с клавиатурой, существует «любовь – нелюбовь» с конкретным роялем. Формантная характеристика устойчива и неизменна, по крайней мере у фортепиано, и немного варьируется у тростевых инструментов. Но у пианиста есть возможность принять суть природы формант, исходя из их функционирования в игре на духовых инструментах или звукоизвлечения вокалистов. Как? В вокале изменение тембра происходит за счет изменения формы и объема персональных резонаторов – полости рта, носоглотки. Сходная модель практикуется исполнителями на духовых инструментах, где добавляется к собственно резонанции корпуса инструмента. Купольность позиции полости рта и освобождение автоматически расширяющейся гортани вполне может быть смоделирована на руку пианиста-исполнителя. И бесспорно, такая позиция безусловно гарантирует максимальную сближенность получаемого на фортепиано тембра с кларнетом или гобоем. Забегая немного вперед, замечу, что особая пальцевая артикуляция со значительной верификацией передаст тембр флейты или фагота при сходном положении свода кисти. Проведите параллели тембровой окраски звука с «готовностью» речевого аппарата воспроизвести фонемы а, у (вдали купола) или я, ю (вблизи) - и станет понятна матовость или блеск взятого тона. Возможно, свод пианиста способен так же воздействовать на извлекаемый звук.

Немалоработ посвящены таким исполнительским задачам пианиста, как тембральная передача характера звучания струнного или духового инструмента. Оркестровые краски как средство художественной выразительности являются практически обязательной категорией колористических исполнительских техник. Важно понимать уровни и степени манипуляций тремя фазами тона у исходных инструментов, чтобы имеющимися двумя в арсенале пианиста воздействовать на фортепианный звук.

Способ артикуляции звука даже в пределах одного штриха позволяет варьировать окраску. Например, управление столбом воздуха у духовых варьирует способ легатирования как толчкообразно, так и путем «переливания» звука одного в другой. Флейтовые штрихи пофазно расписаны Ю. Должиковым от характера атаки, метода

дления и контроля выдоха окончания вплоть до указания динамического воздействия на звук. Начало (атака) тона и его конец связаны между собой музыкально-художественными отношениями. «Энергия звуковых сигналов субъективно ощущается как громкость звука, частота звуковых колебаний в субъективном восприятии преобразуется в ощущение высоты, а различия в составе сложного звука по частоте, амплитуде и гармоничности его компонентов воспринимаются как тембр или окраска звука» [6, с. 111]. Адаптация выше изложенных данных к приемам звукоизвлечения путем образной со-настройки исполнительского аппарата в соответствии с методой звукоизвлечения конкретного копируемого инструмента является крайне дивергентной величиной.

Специфической особенностью фортепианной механики является отсутствие стационарной части звучания тона (дления) и после сильной и короткой атаки следует свободно затухающий колебательный процесс. Преобладание высоких гармоник практически сразу сменяется их затуханием – после появления собственно основного тона тембр, так или иначе, тускнеет.

Фортепианное «звукодление» задействует психологическую иллюзорную функцию, перестраивающую работу исполнительского аппарата на передачу внутреннего образа. Для гомофонного склада мелодии важна начальная энергия импульса – атаки, дление является инерционной производной намеченного в атаке характера. Следующий тон вспыхивает на грани иссякания инерции предыдущего. В полифонии же уравновешенность всех фаз является гарантией ровности, текучести звуковых пластов. Динамическая природа звука диктует для артикуляции определенные задачи, так-то совмещение обоих законов в рамках той же полифонии: проведение темы – атакированное, интермедийные проведения – тоновая «вязь», неконфликтность фактуры. По словам И. Браудо, артикуляция обладает «вторичной динамической функцией», воздействуя исполнительским характером (атакой) на реальные показатели громкости [1, с. 17]. Надо также иметь в виду, что искусственное резкое прерывание фазы дления тона подобно перцептивному эффекту атаки звука.

Проводя дальнейшие аналогии знаний о природе тембра и их реализации за клавиатурой фортепиано, сложно игнорировать тот факт, что инструментальный тембр как чистая материя достаточно ограничен в проявлениях в фортепианной фактуре именно потому, что это не одноголосный инструмент, а изначально полисонорный, многоэлементный. Следовательно, тембральный колорит – это скорее не исполнительская удача пианиста, но его первейшая и необходимейшая задача, поскольку скрипачи априори ограничены мечтой о Страдивари © или Гварнери ©, а пианист путем искусных манипуляций может (и должен!) компенсировать случайности и недостатки звукового пласта. Именно при такой парадигме возможна корректировка физических (акустических) факторов за счет вторичных, синтетических, позволяющих суммировать те или иные элементы музыкальной ткани посредством антропологического воздействия психической деятельностью сознания. Таким образом, становится понятен приоритет фактурного мышления пианиста-исполнителя над чисто инструментальным.

Так или иначе, любая динамическая, фактурная, техническая или художественная задача становится задачей тембрального порядка. Микроуровни музыкальной ткани пронизаны звуковыми волнами и тембровыми отношениями. Каждая струна особенна, каждый резонатор неповторим, каждый палец обладает своей амплитудой и характером удара. Эти самости, индивидуальные носители тембральных характеристик каждую секунду времени вступают друг с другом во взаимодействие, как социально активные индивидуумы, чтобы каждую секунду времени сделать акустически уникальной.

И тем более увлекательной становятся слуховая и техническая работа исполнителя, оперирующего не субъективными, а объективными свойствами, но решаемыми – всегда! – с субъективной точки зрения.

Литература

1. Браудо И. А. Артикуляция. (О произношении мелодии) / Под ред. Х. С. Кушнарева. – Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1961. – 199 с.
2. Вундт В. К вопросу о происхождении языка. Звукоподражание и звуковые метафоры // Фоносемантические идеи в зарубежном языкознании / под ред. С. В. Ворониной. – Ленинград, 1990. – С. 58–66.
3. Лурия А. Р. Курс лекций по общей психологии. – Москва, 1964.
4. Медведева Т. Г. О статусе тембра. Ритмическая и интонационная организация текста. – Иваново, 1987.
5. Сомова Е. Г. Я увидел это по радио: (Звуковая метафора в радиоречи): монография. – Краснодар : Куб. соц.-экон. ин-т, 2002.
6. Старчеус М. С. Слух музыканта. – Москва, 2003.
7. Цытович В. И. О специфике тембрового мышления Белы Бартока : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ленингр. гос. консерватория им. Римского-Корсакова. – Ленинград, 1973. – 25 с.
8. Шабунова И. М. О функциях тембра в современной музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Груз. гос. театр. ин-т им. Шота Руставели. – Тбилиси, 1989. – 24 с.

УДК 782

Совместная работа вокалиста и концертмейстера над музыкальным образом

А. С. Едакина

Центральная детская школа искусств, г. Челябинск

Аннотация. В статье рассказывается о процессе создания ансамбля между вокалистом и концертмейстером, особенностях ансамблевого исполнительства. Раскрываются условия, необходимые для полноценного совместного творчества. Раскрываются секреты интерпретации ансамблистов. Прослеживается значение режиссёрских функций в профессиональной деятельности пианиста-концертмейстера. Даются советы концертмейстеру при работе с вокалистом над музыкальным образом.

Ключевые слова: ансамбль, вокалист, концертмейстер, музыкальный образ.

Важная сторона профессионального мастерства музыканта-исполнителя – умение играть в ансамбле с партнером. Сольное выступление артиста (без аккомпанемента, без партнеров) возможно лишь в очень ограниченных сферах инструментальной деятельности (концерты пианистов, органистов). Высказывание русского композитора А. Бородина очень точно определяет суть камерного искусства: «Я глубоко убежден, что камерная музыка представляет одно из самых могущественных средств для развития музыкального вкуса и понимания» [1, с. 3]. Совместное выступление Дж. Энеску с А. Корто вызывало восторг как у слушателей, так у исполнителей. Дж. Энеску в своих воспоминаниях высказывается об этом: «Играть камерную музыку – какое это счастье!» [2, с. 15].

Творческая группа – ансамбль – создается разными путями. Играет роль и личная симпатия, и привлекательные музыкантские и чисто человеческие черты, подсознательно ощущаемая близость творческих индивидуальностей, взглядов, эстетических принципов, творческих установок. Бывает так, что ансамбль организуется стихийно и может перерасти в длительное содружество. А нередко уже, казалось бы, сложившийся ансамбль внезапно распадается, партнеры расходятся. Многое здесь зависит от характера, музыкантских качеств, их профессионализма.

Особенности ансамблевого исполнительства заключаются в создании из двух индивидуальностей, двух представлений об одной и той же музыке, претерпевших в процессеработыопределенныепреобразования–единойансамблевойиндивидуальности. И в таком ансамбле нельзя разделить его участников, так как они представляют собой единое целое.

Настоящий ансамбль – это близость во всем: близость индивидуальностей, этических установок, интеллектуальных уровней. Это – духовное единение, эмоциональное родство, близость методов, форм, направлений в совместной работе. Сюда же относятся такие профессиональные моменты, как знание партий – и своей, и своего партнера. Дж. Мур видит истинное партнерство в неделимости пары солиста и концертмейстера, когда «... певец знает каждую ноту аккомпанемента, тонко чувствует каждый нюанс фортепианной партии» [5, с. 282], а концертмейстер «... до тонкости знает мелодическую линию, способен предвосхитить любой ее нюанс, любой изгиб» [5, с. 283].

Пресса писала о выступлении дуэта В. Духовская – М. Бихтер, что не следует разделять участников ансамбля. Великий Ф. Шаляпин писал следующее: «Когда Рахманинов сидит за фортепиано, надо говорить не «я пою», а «мы поем» [7, с. 279].

Именно такое единое восприятие партнерами всей музыкальной ткани исполняемого произведения, именно такое ощущение партнера, как продолжение самого себя, потребность в слиянии совместных усилий и намерений – является настоящим творческим содружеством артистов. Такой творческий союз мы и называем ансамблем, а самих партнеров - ансамблистами. Чтобы творить, и солисту, и концертмейстеру важно чувствовать себя комфортно в процессе совместного исполнения, иметь возможность совместно с партнером выражать свое индивидуальное чувство и понимание.

Главное условие для полноценного совместного творчества – единство художественного ощущения и восприятия образно-эмоционального строя исполняемых произведений, а затем уже – единство темпа, характера движения музыки, музыкального интонирования и т.д. Весьма важным условием взаимодействия является психологическая совместимость. «Тем, кто друг друга ненавидит, нельзя разрешить вместе участвовать в музыкальном исполнении», – считал Ш. Мюнш [6, с. 69]. Совместная интерпретация предполагает совместное глубокое знание произведения, которое интерпретируется, и единство методов его музыкальной реализации. Понимание музыки является важнейшей исполнительской задачей.

Формированию ансамблевого понимания будут способствовать совместные поиски, а не использование готовых решений. Необходимо искать выражение своей индивидуальности через поиски собственного понимания музыкального образа, исходя из своих природных данных, своей природной одаренности. Основное правило ансамблистов в процессе исполнения – слушание не только себя, но и партнера и ансамбль в целом. Одной из важнейших особенностей концертмейстера является импровизационность, которая довольно часто возникает во время исполнения: умение уловить тот момент, когда солист чуть-чуть «отойдет» в сторону, и пойти за ним. В этом и проявляются сиюминутные оттенки эмоций и психологических состояний.

Концертмейстеру приходится выполнять серьезные творческие функции, так как нередко концертмейстер становится лидером ансамбля, как более эрудированный и знающий музыкант. Он анализирует вместе с солистом структуру, отмечает особенности формы, драматургии, определяет принципы развития музыкального «действия», смысл сопоставления различного тематического материала или, наоборот, последовательного развития основного интонационного «зерна», выявляет логику музыкальных переходов, находит вместе с солистом эмоциональный «тон» произведения. Все это важно для формирования ансамбля. Это важно и для концертмейстера, который в фортепианном вступлении должен ввести солиста в совершенно определенную эмоционально-психологическую атмосферу произведения. Именно концертмейстер в фортепианных постлюдиях, нередко весьма развернутых, высказывает авторское резюме.

Концертмейстер-режиссер должен заботиться об образно-смысловой стороне исполнения, уметь находить художественное решение исполняемого произведения, иметь свой взгляд на то, что заключено в предмете интерпретации. Концертмейстеру следует обладать драматическим даром.

В работе над музыкальным произведением концертмейстер должен помочь солисту, если тот в этом нуждается, раскрыть богатство настроений музыкального произведения, отметить смену эмоциональных состояний, характер музыкальных образов, проследить их динамику. Объясняя свои намерения, необходимо подбирать точные слова, находить своим требованиям и пожеланиям психологические обоснования в самой музыке, использовать сравнения, метафоры, ассоциации.

Концертмейстер может стать организатором художественного исполнительского процесса, управлять им. Став настоящим музыкантом-творцом, концертмейстер осуществляет музыкальную режиссуру исполняемого произведения. При работе над ансамблевым образом следует считать неизбежным и священным все, написанное композитором в нотах. Начав с подчинения намерениям автора, осмыслив их, проникаясь ими, уточняя во всех деталях, открывая скрытый смысл, исполнители постепенно приобретают свободу музыкальных высказываний, но в точно указанном направлении. Только тогда высказывания артистов станут не исполнением «вообще», а конкретным целенаправленным движением музыкальной композиторской мысли. К композиторскому самовыражению, основанному на его собственном опыте и отражающему многообразие его чувств, следует подходить очень деликатно и внимательно, стремясь постичь суть авторского замысла, который затем – преломлять через собственный эмоциональный и духовный мир.

Для того чтобы найти убедительное исполнительское решение, необходимо совместно проанализировать литературный текст, выявить главную смысловую фразу произведения, наметить в музыке динамические и психологические кульминации, расставить смысловые акценты, наметить логические цезуры, отыскать наиболее важные слова в каждом предложении, то есть выстроить совместно исполнительский план и наметить вехи музыкальной формы. Для понимания любого произведения, необходимо анализировать героя или героиню, место действия, время действия, психологический подтекст произведения. Для этого следует разбираться в чувствах, обуревающих героя, поставить себя как бы на его место. Можно пофантазировать с певцом на тему, как выглядит герой или героиня, какого его состояние, характер, представить себе человека, к которому обращено музыкальное высказывание. Продумать, кому адресован монолог – реальному лицу или воображаемой героине, мечте, например, как в романсе С.В.Рахманинова «Ау!». Концертмейстер должен напомнить солисту, что психологические нюансы, интонации, акценты и т.д. уже заложены композитором в музыке, поэтому исполнитель должен повиноваться пластике музыкальной фразы, ее смыслу и бережно относиться ко всем авторским намерениям.

Художественному творчеству должна предшествовать технологическая работа: тщательное выверение нотного текста, ритмических деталей, определение темпов и их соотношений, контроль за чистотой интонации и т.д., так как эти знаки, слова, ритмические особенности, штрихи, нюансы – это то, во что облек композитор свой замысел и что является единственным и самым верным помощником исполнителю. Однако важно не ограничивать работу выполнением отдельных деталей и элементов, а формировать внутреннее видение целого – индивидуальные художественные представления.

С. Лемешев в своей книге «Путь к искусству» упоминает, что мастерство – понятие не техническое, а художественное: «Мастером будет считаться певец, не только свободно и ровно поющий, но, главное, достигающий определенного эстетического воздействия, волнующий мыслью, идеей, чувствами, которые он находит в музыке» [3, с. 50].

Манера звукоизвлечения, культура звуковедения должны постоянно контролироваться не только солистом, но и концертмейстером. «Нельзя петь партию Князя из «Русалки» Даргомыжского или арию Ленского из «Евгения Онегина» Чайковского на манер итальянских арий. Такое нарушение стилистики каждого из композиторов совершено недопустимо, так как несовместимо ни с музыкой Даргомыжского и Чайковского, ни с пушкинским словом» [4, с. 77].

Для правильного пения слова, его необходимо почувствовать, а для этого следует читать стихи, находить смысловое наполнение слова. Умение петь на согласных – большое искусство, к которому вокалист должен постоянно стремиться.

Именно четко артикулировать и пропевать, а не декламировать или сольфеджировать. Контролируя дикционную сторону исполнения солиста, концертмейстер должен знать, что причиной плохой дикции может стать вялая артикуляция, глубокий звук.

Подведем итог вышесказанному.

– характер совместной интерпретации нужно устанавливать с солистом особенно точно и определенно;

– важно научить певца создавать образ, а не переживать его «вообще». Поэтому необходимо, чтобы у него сформировались предварительные внутренние представления о нем, которые затем он будет озвучивать, используя свои профессиональные, технические и художественные возможности;

– успех технического освоения произведения зависит от ясности представлений и намерений артистов;

– концертмейстеру необходимо следить за тем, чтобы главное смысловое слово во фразе солист отмечал либо силой звука, либо характерной краской, соответствующим нюансом, особой проникновенностью звучания;

– необходимо иметь собственное отношение к исполняемому произведению и суметь пережить «чужие» чувства, как свои собственные. Только тогда в душе артиста пробудятся новые эмоции, которые обогатят его душевный мир эмоциональным опытом композитора;

– специфические особенности концертмейстерской работы заключаются в том, чтобы в нужный момент концертмейстер смог подчиниться намерениям солиста, дать ему возможность проявить инициативу, а в другом случае, наоборот, самому оказать влияние на эмоциональную сферу партнера, управляя музыкальным «действием».

Литература

1. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой игры. – Москва : Музыка, 1971. – 94 с.
2. Исполнительское искусство зарубежных стран. Выпуск 2. Сост., ред. Эдельман Г. Я. – Москва : Музыка, 1966. – 192 с.
3. Лемешев С. Я. Путь к искусству. – Москва : Планета музыки, 2020. – 332 с.
4. Лузум Н. Я. В ансамбле с солистом. – Нижний Новгород : Бегемот, 2005. – 179 с.
5. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке. Пер. с англ. (предисловие В. Чачавы). – Москва : Радуга, 1987. – 429 с.
6. Мюнш Ш. Я – дирижер. – Москва : Музыка, 1965. – 84 с.
7. Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Страницы из моей жизни. – Москва : Эксмо, 2014. – 480 с.

УДК 78.089.8

Из истории развития зарубежной детской музыки для фортепиано

С. П. Заломнова, Е. Н. Тимофеева

Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева
Чувашский государственный институт культуры и искусств

Аннотация. В статье представлен краткий обзор фортепианных пьес западноевропейских композиторов XVIII – начала XXI веков для детей и юношества. Авторы акцентируют свое внимание на том, что детская музыка – это отдельный жанр, который является неотъемлемой частью развития всего музыкального искусства. В статье отмечается, что характерной особенностью для детского восприятия является доступность: техническая, основанная на лаконичности и конкретности выразительных средств музыкального языка, и восприятия, опирающаяся на миниатюрность формы и программность музыкального сочинения.

Ключевые слова: фортепианная музыка, пьеса, программность, композитор, учебно-образовательный процесс.

Известно, что в учебно-образовательном процессе на любом уровне учащиеся знакомятся с огромным количеством музыкальных произведений различных стилевых эпох и жанров. Но среди них самое большое количество принадлежит музыке, адресованной детям. Как отдельный жанр детская музыка формировалась постепенно и постепенно стала неотъемлемой частью развития всего музыкального искусства. В детской музыке отражается все разнообразие жизни, как общественной, так и внутреннего мира личности.

И. А. Немировская в своем исследовании «Феномен детства в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX века» рассматривает детство как уникальную пору в жизни человека, формирующую его личность, самоопределение, восприятие мира. «Ребенок, вбирая в себя мир, готовится к тому, чтобы войти в него как творец, как активное начало, и именно детство, определяет, каким это начало будет. Образы детства бесконечно разнообразны, индивидуальны, но всегда несут в себе отпечаток феномена детства как целостной философской реальности. Детство не подчиняется единой линии, оно живет разнонаправленно, многомерно» [1].

Обращаясь к истории можно вспомнить Ж. Ж. Руссо, который указывал, что у детей свои собственные взгляды, свой собственный образ мыслей и чувств и нет ничего неразумнее заменять его взрослыми [2]. Это нашло свое отражение и в детской музыке, в образах которой есть своя специфика, связанная с возрастными особенностями психики и интересов ребенка. Сюда можно отнести образы, встречающиеся только в «детской» музыке, это – сугубо детские персонажи (игрушки, сказочные герои), а также картины природы, события жизни, пропущенные сквозь призму детского восприятия и переживаний.

Несмотря на то, что тема детства по своему содержанию относится к категории «вечных», музыканты не сразу открыли эту особенную сферу. Истоки клавирной «детской музыки» относятся к первой половине XVIII века, а одним из первых образцов музыки, созданной для обучения – в данном случае полифонии, – следует назвать «Маленькие прелюдии» и «Инвенции» И. С. Баха. Кроме того, французские клавесинисты Ф. Куперен,

Ж.-Ф. Рамо и родоначальник жанра сонаты итальянец Д. Скарлатти в своих сочинениях ставили перед собой не только художественные, но и педагогические задачи.

Позднее именно романтики с их богатым эмоциональным внутренним миром вновь открыли детскую тему в музыкальном искусстве. В фортепианной литературе ее первооткрывателем стал Р. Шуман, который адресовал отдельный сборник пьес детской аудитории, стремясь обогатить педагогический репертуар и ввести в него новый круг образов и выразительных средств.

Следующее обращение к образам детства можно встретить в цикле «Детские игры» (1871) французского композитора Ж. Бизе, который существует в двух вариантах: для фортепиано в 4 руки и для оркестра. Эти пьесы-шедевры написаны с истинно французским изяществом, лаконизмом, яркостью.

Творчество норвежского композитора Э. Грига глубоко национально. Преимущественно миниатюрист, Э. Григ проявил себя как мастер фортепианных «Лирических пьес» из 10 тетрадей, написанных в 1867-1901 годах и широко популярных в детской музыкальной педагогике. Ярко индивидуальный стиль автора, тонкого колориста, во многом близок музыкальному импрессионизму.

Традиции Р. Шумана и П. И. Чайковского продолжил русский композитор А. С. Аренский. В своих сочинениях для детей композитор раскрывает русскую сказку, жанровые зарисовки, образы животных и птиц. Эмоциональная насыщенность и красочные звуковые контрасты проявляются в пьесах на народные украинские темы. Стиливым разнообразием полны «Детские пьесы для фортепиано» соч. 34, «Шесть пьес для фортепиано в четыре руки» соч. 65.

Обращаясь к музыке XX века, следует отметить большое количество музыки, написанной для детей композиторами разных стран и стилевой принадлежности. Это может быть связано с возрастанием роли интеллектуального начала в обществе. Как следствие нашла свое продолжение тенденция к стремлению отразить в музыке самые тонкие нюансы духовной жизни человека нового социума. В результате появилась необходимость в более сложных музыкальных образах, новых выразительных средствах, что, в свою очередь, привело к развитию новых стилистических тенденций и направлений. Так жанр детской фортепианной музыки получил мощный импульс к дальнейшему развитию.

Особенно часто в педагогическом репертуаре звучит «Детский уголок» К. Дебюсси. Цикл написан в 1908 году для маленькой дочери композитора Эммы. Французский композитор воплотил в пьесах мимолетные впечатления, тончайшие оттенки человеческих эмоций и явлений природы. Его сочинениям характерны зыбкость настроений, утонченность, прихотливость мелодии, колористичность гармонии. Мелодии отличаются гибкостью нюансов и в то же время некоторой расплывчатостью, свойственной стилистике импрессионистов. В этой маленькой сюите – след педагогического опыта юного К. Дебюсси, служившего учителем музыки в семье Н. Ф. фон Мекк в России во времена ее дружбы с П. И. Чайковским.

Творчество бразильского композитора Э. Вилла-Лобоса пронизано элементами фольклора и народными интонациями. Одной из вершин его фортепианного творчества являются сюита «Мир ребенка», внутри которой три цикла: «Куклы» (1918), «Зверьки» (1921) и неизданный цикл «Игры» (1926). Сюита «Куклы» состоит из восьми пьес, представляющих собой музыкальные зарисовки, «портреты» кукол, которые буквально оживают в звуках. Написаны с большой выдумкой, в виртуозной манере, в них удачно применяется остинатность фактурного рисунка. Гармонический язык смелый и достаточно резкий, в нем проявляются сложные и причудливые ритмы (ритмическая полиритмия и полиметрия).

Сюита «Зверьки» отличается от первой. Она состоит из девяти пьес. Знакомясь с музыкой, невольно представляешь себе не столько зверьков, сколько психологическое состояние ребенка, играющего с игрушечными зверьками («Стеклянный волчок», «Оловянный бычок», «Матерчатая птичка», «Картонная кошечка», «Маленький бумажный таракан» и другие). Сквозь гармонические пласты слышны мелодии народных песен и интонаций, причудливые бразильские ритмы пронизывают всю музыку сюиты.

Сборник итальянского композитора А. Казелла «Одиннадцать пьес для фортепиано» создан в Риме в 1920 году. По стилю он перекликается с циклами Б. Бартока «Микрокосмос» и П. Хиндемита «Упражнения для игры в инструментальном ансамбле». Сочетание простейших музыкальных средств выразительности в сборнике «Одиннадцать пьес для фортепиано» придает пьесам весьма своеобразный облик.

Важным и полезным представляется изучение фортепианной музыки композиторов XXI века. Современные композиторы, сочиняющие для детей, стараются, чтобы музыкальные произведения были доступны восприятию и техническим возможностям ребёнка, отличались ярким выражением определённого настроения. К таким композиторам относится Андрей Классен, уроженец небольшого городка Сарани под Карагандой, ныне живущего и работающего в Германии. Особо хочется выделить его детский альбомов «Фортепианные пьесы» для фортепиано соло и в 4 руки в 2-х частях и «Музыкальные эскизы» в 2-х альбомах. Произведения, входящие в сборник, программны по своему содержанию. Названия пьес (данные самим композитором) помогают пробуждению и развитию образного восприятия у учащегося. Музыка Андрея Класса помогает познавать мир во всем его многообразии, способствует развитию его технических и музыкальных способностей.

Таким образом, анализ истории развития детской музыки показал, что она, как неотъемлемая часть мировой культуры, отражает все ее направления и тенденции развития. Вместе с тем, необходимо отметить общие черты, ставшие традицией в творчестве композиторов разных эпох и стилевых направлений. Прежде всего, это – яркое образное содержание, способствующее воспитанию человечности и доброты. Особенно важным для детского восприятия является доступность: техническая, основанная на лаконичности и конкретности выразительных средств музыкального языка и восприятия, опирающаяся на миниатюрность формы и программность музыкального сочинения.

Литература

1. Немировская И. А. Феномен детства в русской музыке : монография. – Москва : Композитор, 2011. – 430 с.
2. Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании ; пер. с фр. [и предисл.] П. Д. Первова. – 2-е изд. – Москва : книгоиздательство К. И. Тихомирова, 1911. – 756 с.

УДК 781.97-028.26

**Аудиовизуальные документы музыкально-исполнительского искусства:
источниковедческий подход**

В. В. Старикова

Белорусский государственный университет культуры и искусства

Аннотация. В статье актуализируются источниковедческие проблемы включения аудиовизуальных документов в изучение музыкально-исполнительского искусства. Автор поднимает проблему всестороннего теоретического осмысления этих документов как полноценного источника изучения музыкального исполнительства. На протяжении XX века создан огромный массив документов музыкального исполнительства. Это трансляции и студийные записи, документальные фильмы и телевизионные программы. Именно комплексный подход в их изучении позволит выявить информационного потенциала разных видов и типов аудиовизуальных документов.

Ключевые слова: Музыкально-исполнительское искусство, музыкальное источниковедение, аудиовизуальные документы.

Музыкально-исполнительское искусство выделилось в самостоятельный вид деятельности музыканта в XIX веке. Развитие исполнительских школ во второй половине XIX века и первой половине XX века привело к появлению множества технически состоятельных исполнителей. И уже вопросы исполнительства, интерпретации, исполнительского стиля становятся объектом изучения теоретиков и историков музыки, а также композиторов и исполнителей.

На протяжении XIX – первой половины XX веков исполнительское искусство получало теоретическое осмысление на основе личных оценок исследователями выступлений музыкантов-исполнителей, критических статей, рецензий на концерты исследователей и критиков, работ монографического характера, редакторских версиях исполнителей музыкальных произведений, различных печатных и архивных документов. С появлением и развитием сначала звукозаписи, а затем и кинематографа ситуация изменяется. Сам процесс активного развития музыкально-исполнительского искусства, с его стремлением сделать искусство доступным для каждого постепенно привели к переориентации смысловых акцентов на интерпретатора. Именно сначала звукозапись, а затем и кинофиксация оказали глобальное влияние на изменения в функционировании музыкального искусства – произошло окончательное смещение интереса с композитора на исполнителя, с произведения на интерпретатора.

Сегодня XX век понимается с исторической точки зрения как период возникновения и активного формирования множества информационных связей. Даже философия обращает внимание на то обстоятельство, что разные исторические эпохи предполагали разные модели «образа мира», что напрямую связано с внутренней установкой человека и его принципами восприятия реальности. Если раньше звукозапись и кинематограф в исторических исследованиях являлось преимущественно иллюстрацией, то есть чем-то дополнительным и не всегда обязательным, то с середины XX столетия оно все чаще становится основным материалом, на который опираются выводы исследователей. В зарубежной исследовательской практике аудиовизуальные документы исполнительского искусства уже в начале XX века получили оценку и как продукт современного

индустриального общества, и как средство распространения исполнительского искусства, и как компонент образовательного процесса.

В советском музыковедении первыми попытками практического включения аудиовизуальных документов, в частности звукозаписи, является научно-исследовательская деятельность Н. Гарбузова и его последователей в акустической лаборатории Московской консерватории. С развитием технологий фиксации и активным внедрением аудиовизуальных документов в культурное пространство общества, на основе фундаментальных основ теоретического музыковедения привлечение аудиовизуальных документов в исследование музыкально-исполнительского искусства все больше становится актуальным в изучении различных аспектов исполнительского искусства. В советской музыковедческой литературе первое использование исполнительских записей представлено в работе Г. Когана «Рахманинов-пианист» (опубликована в 1946 г.). К концу XX в. в теории и истории музыкального исполнительства должное научное осмысление получают почти все аспекты исполнительства, чему способствует в немалой степени наличие аудиовизуальных документов. Однако сами эти документы на протяжении всего своего периода существования получали разные, иногда диаметрально противоположные оценки, как теоретиков, так композиторов и исполнителей.

Круг вопросов, обсуждающийся, как в теории и эстетике музыкального искусства, так и в киноведении, звукорежиссуре необычайно широк, накоплен огромный эмпирический багаж – это множество, появившихся в XX веке, выходящих в свет и сегодня работ о роли и эстетике звукозаписи, влиянии технических средств на само исполнительское искусство, роли звукорежиссёра в создании фонограммы, кинодокументирование музыкального искусства, репродуктивных и продуктивных жанрах кино и телевидения, архивации и реставрации записей на различных носителях, научной литературы, связанной с использованием аудио- и видеодокументов в изучении исполнительского искусства. Звукозапись, воспринимаемая как «копия», роль звукорежиссёра в создании «конечного результата», соотношении студийной и концертной звукозаписи – это неполный список противоречий в отношении подлинности этого документа как источника. Более сложное отношение к кинодокументам. Многие киноведы высказывают мнение, что документальный фильм – это авторское произведение и как исторический документ рассматриваться не может. На это еще указывал В. Беньямин: «Средства технической репродукции достигли уровня, находясь на котором, они не только начали превращать в свой объект всю совокупность имеющихся произведений искусства и серьезнейшим образом изменять их воздействие на публику, но и заняли самостоятельное место среди видов художественной деятельности» [2, с. 15].

Именно увеличение числа интерпретаторов в создании аудиовизуального документа музыкально-исполнительского искусства подчеркивает российский исследователь музыки на телевидении И. Калашникова: «Иным стал сам характер музыкальной интерпретации: ведь в раскрытии смысла здесь участвуют не только исполнители-музыканты, но и режиссеры, редакторы, операторы – целый круг интерпретаторов, каждый из которых по-своему участвует в создании некоего нового художественного высказывания» [3, с. 12].

Отсюда следует, что звукозапись исполнения музыкального произведения или фильм-концерт уже не являются исключительно результатом деятельности музыканта. Степень влияния других участников процесса создания аудиовизуального документа музыкально-исполнительского искусства по сей день остается малоизученной. То есть, специфические особенности этих документов до сих пор малоизучены и остаются дискуссионными.

Кроме того, в основе многочисленных исследований теории и истории музыкального исполнительства лежат традиционные для музыковедения источники

исследования: рукописные и литературные. Методика музыкального источниковедения в области изучения композиторского творчества, нотного текста, основанного на традиционных источниках, широко и всесторонне представлена в музыковедении (М. Арановский, Н. Ганенко, Э. А. ван Домбург, Е. Дулова, И. Петровская, А. Казунина, Е. Куценко, Н. Латышев, А. Милка, Т. Сквирская, Н. Фирсова, Э. Фатыхова.) История и теория исполнительского искусства сегодня широко разработана в трудах Е. Гуренко, М. Берлянчика, Г. Когана, Н. Корыхаловой, А. Кудряшова, Л. Мазеля, С. Раппопорта, Т. Чередниченко, О. Шульпякова и др., где нередко в источниковедческую базу кроме традиционных источников, включаются и аудиовизуальные документы. При этом, включение аудиовизуальных документов в музыковедческие исследования носит скорее стихийный характер, основанный на подокументном использовании и анализе аудиовизуальных источников на уровне тематических или хронологических связей, что свидетельствует об отсутствии методологического аппарата.

Неослабевающий интерес к аудиовизуальным документам музыкально-исполнительского искусства обуславливает разработку научных проблем в области музыкального источниковедения. О необходимости специальных исследований фоно- и киноматериалов учёные говорили еще в 1970-е годы, а также «введение в научный оборот их фактического содержания и в особенности анализа их общих свойств, обуславливающих те или иные возможности данных видов источников» [4, с. 55].

Однако проблемы теории источниковедения исполнительского искусства не становятся проблематикой исследований, хотя сегодня для теоретического источниковедения музыкального исполнительства необходима разработка самих методов поиска, критического анализа материала и его классификации, необходимость определения основным этапов источниковедческого исследования аудиовизуальных документов музыкально-исполнительского искусства.

Для исследования исполнительского искусства в современном музыковедении в качестве фактологического документа привлекаются звукозаписи и различные виды экранной фиксации (трансляции, фильмы-концерты, телевизионные передачи и документальные фильмы).

В качестве источника исследования, терминологически они получают множество названий: звукозаписи, аудиозаписи, грампластинки, магнитофонные фонограммы, фонограммы, фонодокументы, дискографическое наследие, аудиопродукция, аудильный документ, кино-, теле-, видеодокумент, экранный нарратив.

Именно такое разночтение, отсутствие системного подхода к этой форме документирования исполнительского искусства, требует уточнения самого терминологического аппарата, в частности термина «аудиовизуальные документы музыкально-исполнительского искусства».

Понятие «аудиовизуальные документы» сформировалось в рамках архивоведения, в период перехода общества на цифровой формат и необходимости сохранения уже существующих фото-, фоно- и кинодокументов. Широкое распространение термин «аудиовизуальные документы» на современном этапе получил в исторических науках, в частности в исследованиях докторов исторических наук И. Биска и Г. Сексенбаевой, а также в учебных пособиях по новейшей истории.

В рамках исторического источниковедения В. Магидов определяет термин «аудиовизуальный документ» как собирательное понятие документов, содержащих изобразительную, изобразительно-звуковую и звуковую информацию (наш курсив – В.С.), включая в первую очередь кинодокументы периода немого и звукового кино и соответственно фото- и фонодокументы, а также видеофонограммы [1].

Мы предлагаем трактовать понятие «аудиовизуальные документы музыкально-исполнительского искусства», как комплекс документов, объединенных на основе техники создания и воспроизведения, способе кодирования и хранения, содержащих звуковую и изобразительно-звуковую процессуально-динамическую и временную информацию о музыкальном исполнительстве.

Музыкально-исполнительское искусство мы рассматриваем как акт музицирования, заключённый в силу своей специфики в пространственно-временные рамки и имеющий процессуальное развитие. Понимание исполнительства как процесса, развивающегося во времени, позволяет исключить из определения, предлагаемого нами, фотодокументы, как статический визуальный тип документирования, и рассматривать их как дополнительный материал, безусловно обладающий фактологической визуальной информацией.

Кроме установления достоверности аудиовизуальных документов как одного их источников изучения музыкального исполнительства, актуален вопрос систематизации и характеристики созданного массива. На протяжении XX века создан огромный массив аудио- и видеодокументов исполнительского искусства на самых различных носителях, различными организациями и сегодня хранящихся в различных фондах и архивах. К актуальному знанию принадлежит раскрытие закономерностей развития аудиовизуальной фиксации музыкально-исполнительского искусства, характеристика фондов. Необходимость введения в музыковедческий обиход громадного числа разноликих архивов, отбора наиболее ценных в эстетическом отношении образцов и представления их в общезначимом и общепонятном виде – все это выдвигает систематизацию на первый план. Решение этих проблем позволит сделать аудиовизуальные документы достоверными и информационно-значимыми источниками изучения музыкально-исполнительского искусства, так как их главное предназначение – отразить музыкально-исполнительское искусство на том уровне адекватности, который доступен современной науке.

Сегодня это назревшая потребность научного знания, требующая построения общей универсальной теории изучения музыкально-исполнительского искусства в комплексе. Аудиовизуальные документы музыкально-исполнительского искусства – это фиксация самого музыкально-исполнительского искусства, виды и типы носителей, роль звукорежиссёра (аудио) и режиссёра (кино-, теле-, видео-), вопросы аннотирования и архивации.

Таким образом, разработка теоретической концепции изучения музыкально-исполнительского искусства в аудиовизуальных документах в связи с теоретическим обоснованием и практическим определением информативности и достоверности различных типов и видов источников должна основываться на решении определенного круга задач:

- обозначить основные параметры изучения музыкально-исполнительского искусства;
- обобщить историко-теоретические разработки в области музыкально-исполнительского искусства;
- определить потенциальные информативные возможности аудиовизуальных документов в изучении музыкально-исполнительского искусства;
- представить теоретическую модель классификации аудиовизуальных документов музыкально-исполнительского искусства;
- разработать методики анализа аудио- и видеодокументов музыкально-исполнительского искусства;
- определить этапы аудиовизуальной фиксации музыкально-исполнительского искусства и показать их отличительные черты;

- выявить массив аудиовизуальных документов музыкально-исполнительского искусства;
 - систематизировать и классифицировать фонды аудиовизуальной документалистики музыкально-исполнительского искусства;
 - охарактеризовать музыкально-исполнительское искусство в аудиовизуальной фиксации
 - сравнить информативность письменных и аудиовизуальных документов на примере известных исполнителей, предварительно изучив их творчество на основе исключительно аудиовизуальных документов;
 - выявить основные принципы фиксации музыкально-исполнительского искусства исполнителя или коллектива в различных видах и типах аудиовизуальных документов;
 - раскрыть специфику создания экранного артефакта музыкально-исполнительского искусства на основе сравнительного анализа экранных форм воплощения интерпретации.
- Только решив поставленные задачи возможно установление степени достоверности и степени полноты аудиовизуальных документов в их видовом и типовом многообразии для изучения музыкально-исполнительского искусства.

Литература

1. Аудиовизуальные архивы на рубеже XX–XXI веков (отечественный и зарубежный опыт) ; Нац. ассоц. аудиовизуальных архивов, Федер. архив. служба России, Рос. о-во историков-архивистов, Рос. гос. гуманит. ун-т, Историко-арх. ин-т, Фак. технотрон. архивов и документов ; под. ред. В. М. Магидова. – Москва : Изд-во Ипполитова, 2003. – 414 с.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе ; под. ред. Ю. А. Здравового. – Москва : Медиум, 1996. – 239 с.
3. Калашникова И. В. Интерпретация музыкального произведения: академическая музыка на отечественном телевидении 80–90-х годов XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. – Москва, 2006. – 177 с.
4. Кунтиков И. Н. Кинофотофонодокументы в научных исследованиях // Вопросы архивоведения. – 1962. – № 2.– С. 55–60.

УДК 378.1

**Музыкально-исполнительская и образовательная деятельность
высших учебных заведений Смоленска и Санкт-Петербурга
в сфере искусства и культуры**

В. В. Сукало

Министерство культуры Республики Беларусь

Аннотация. Предлагается рассмотреть процесс обучения специальности музыкально-инструментальное искусство в Смоленском государственном институте искусств и Санкт-Петербургском государственном институте культуры. Рассмотреть схожие элементы и различия образования в данных регионах. За период 2010–2020 годов проследить, как поменялась деятельность, учебный процесс и структура образовательных учреждений в сфере культуры и музыкального искусства.

Ключевые слова: Смоленск, Санкт-Петербург, институт, образование, музыка.

В Смоленске профессиональной подготовкой кадров в сфере музыкального и вокального исполнительства занимаются четыре учебных заведения: Смоленское областное музыкальное училище имени М. И. Глинки, музыкальное отделение педагогического колледжа, Смоленский государственный институт искусств и отдел среднего профессионального образования (ранее – колледж искусств, упраздненный в соответствии с приказом департамента по культуре и туризму Смоленской области № 600 «Об оптимизации численности и расходов ОГБОУ ВО «Смоленский государственный институт искусств»), который включен в структуру института. Отличительной чертой Смоленского государственного института искусств является то, что это первый в России институт в сфере культуры и искусств (1996 год), включающий три уровня образования: среднее образование, среднее профессиональное и высшее. Это единственное учреждение высшего образования в сфере культуры и искусства для 7 соседних областей (кроме столичного региона). Могилевская и Витебская области, Псковская, Тверская, Калужская и Брянская области не имеют высших профильных творческих вузов, не смотря на наличие музыкальных училищ, колледжей и развитую инфраструктуру. В структуру института включен отдел СПО, выпускники которого имеют дополнительные баллы при выборе продолжения обучения в институте искусств. До 2010 года на базе СГИИ проводился набор на 5-ти летний срок обучения (специалитет). С 2011 года, с переходом на новую систему обучения «бакалавриат-магистратура», обучение проводится только на бакалавров. В 2015 году в России произошел двойной выпуск творческой молодежи, состоящий из специалитета и первого выпуска бакалавров, что отразилось на количественном составе студенческих коллективов многих творческих вузов. Обучение на специалитете учащихся игре на домре, балалайке, баяне, аккордеоне и классической гитаре в Смоленском государственном институте искусств, проходило на кафедре народных инструментов, что способствовало формированию оркестра народных инструментов. Состав кафедры и преподавателей музыкально-теоретических дисциплин состоял из выпускников консерваторий Нижнего-Новгорода, Санкт-Петербурга, РАМ имени Гнесиных, Белорусской государственной академии музыки, консерватории Узбекистана. Одной из традиций Смоленского института искусств – участие студентов, обучающихся игре на народных инструментах, в программе культурного обмена (Тюль

(Франция), Хаген (Германия), Тырговиште (Болгария), Витебск (Беларусь), – города побратимы). С периодичностью раз в 3-4 года творческий коллектив отправляется с гастролями в Германию.

После перевода на 4х годичный срок обучения кафедры эстрады, хорового и сольного пения, кафедра фортепиано, кафедра народных инструментов – были объединены в одну кафедру: кафедру музыкального искусства. Финансирование вуза из федерального бюджета перешло на региональный, что сказалось на спонсировании многих мероприятий, способности организовывать коллективные поездки учащихся и преподавательского состава.

С 2015 заметно сократился количественный педагогический состав, прекратил существование народный оркестр, как одна из учебных дисциплин. Большой процент учащихся и студентов составляли граждане из соседней Республики Беларусь, в которой после 2011 года ужесточились условия обязательного распределения (после окончания среднего специального учреждения стало необходимым отработать по специальности 2 года, чтобы иметь право поступления в зарубежный вуз). С 2014 года среди студентов увеличилось число граждан Украины, которые в период обучения, по программе переселения соотечественников, получили российское гражданство. У студентов СГИИ кафедры народных инструментов, до запрета на получение бюджетного обучения по двум специальностям, пользовались популярностью сольное и хоровое пение, параллельное обучение на эстрадном отделении. В институте из трёх форм обучения (очная, заочная, очно-заочная) сейчас больше востребована заочная, которая позволяет совмещать творческую деятельность и учебный процесс. Тематика и периодичность конференций института позволяет не однократно за период обучения каждому студенту поучаствовать в качестве докладчика.

До 2015 года в Смоленске для студентов музыкальных специальностей действовало бесплатное посещение филармонии и драмтеатра, при наличии свободных мест, или не проданных билетов. Важным событием для музыкальной и культурной жизни Смоленска было создание в 2014 году (на базе камерного оркестра) симфонического оркестра, что дало возможность расширить концертный репертуар филармонии, воспитывать юных слушателей, ставить премьеры для ценителей симфонического звучания. Кадры для симфонического оркестра состояли из воспитанников областного музыкального училища, выпускников консерваторий, приглашенных солистов. Администрацией города Смоленска неоднократно проводились попытки «объединения» музыкального училища с педагогическим колледжем. Только путем коллективных обращений, подключением народных артистов и выдающихся деятелей культуры удалось сохранить профессиональное музыкальное учебное заведение, находящееся в центре города.

С 2011 года был создан оркестр гитаристов «Amicus», основой которого является смоленский гитарный квартет, созданный в 2000 году преподавателями и студентами Смоленского государственного института искусств и Смоленского областного музыкального училища. Квартет неоднократно становился лауреатом международных конкурсов и участником музыкальных фестивалей в России, Польше, Белоруссии, Франции и Германии (для сравнения: в Санкт-Петербурге только с 2017 года существует гитарный оркестр, в состав которого входят студенты музыкальных училищ и институтов, нет профессионального гитарного коллектива с 20-ти летней историей). С 1988 года осуществляет постоянную концертную деятельность Смоленский русский народный оркестр имени В. П. Дубровского.

Известные международные конкурсы и фестивали Смоленска: «Слався, Глинка», «Смоленский бриллиант», «Славянский хоровод», «Смоленский проект».

Одной из отличительных черт региона – это обязательное участие студентов в программе концертов в школах города (весна-осень), профориентация по Смоленской области, что знакомит будущих дипломированных специалистов с концертной деятельностью.

Перспектива развития Смоленского государственного института искусств заключается в заключение договоров на обучения студентов из Республики Беларусь, в которой только два творческих вуза и развита система средне-специального музыкального образования (бюджетных мест в Белорусской государственной консерватории и Университете культуры не хватает на всех желающих продолжить обучение). Студентам из областных городов дешевле и удобнее добираться до Смоленска, чем до Москвы – для получения высшего образования многие отдают предпочтение Смоленскому государственному институту искусств. Создание сессионных образовательных проектов положительно повлияет на подтверждение статуса учреждения культуры. Требуется изменение программы музыкальной литературы для студентов со средним специальным образованием и поступивших с дипломом музыкальной школы. Введение ряда новых дисциплин и расширение педагогического состава, укрепление средне-специального образовательного звена поможет повысить престиж вуза.

Для желающих получить степень магистра – ближайший к Смоленскому региону вуз, охватывающий весь перечень творческих специальностей и направлений – это Санкт-Петербургский государственный институт культуры (Спбгик).

В СПбГИК с 2018 года создана кафедра народного инструментального искусства, которая сформирована путем слияния кафедры народных инструментов и оркестрового дирижирования (которые до 2018 года существовали самостоятельно). Состав кафедры, в основном, состоит из выпускников СПбГИК и консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Среди преподавательского состава есть выпускники РАМ имени Гнесиных, которые вернулись в Санкт-Петербург после окончания обучения. Для выпускников бакалавриата, получение квалификации дирижёр оркестра является важной составляющей в становлении личности и музыкальном развитии. Многие поступающие в магистратуру, желают развить навыки управления оркестром, часть студентов параллельно (что сейчас возможно только на платной основе) осваивает профессию дирижёра. Исполнителям на аккордеоне предлагается продолжить обучение на аккордеоне системы Кравцова, осваивают который, в большинстве случаев, на первом курсе обучения. С появлением возможности обучения на заочной платной форме магистратуры, что выгодно в сравнении со стоимостью очного обучения, факультеты стали зачислять абитуриентов на платное обучение без конкурса. Руководство Санкт-Петербургского государственного института культуры гордится ростом числа абитуриентов и набранных студентов. При большом наборе на курс, и невозможности увеличения педагогической нагрузки у основного преподавательского состава, возможно распределение студентов в класс ассистентов-стажеров.

В процессе обучения студентам предлагаются новые дисциплины: музыкальная археология и органология, которые пользуются повышенным спросом для тех, кто в дальнейшем планирует заниматься исследовательской деятельностью. В институте есть большая нотная библиотека. Для студентов очной формы обучения предусмотрено бесплатное посещение по студенческому билету выставочных залов Эрмитажа, Русского музея, и других главных музеев на территории города, что влияет на формирование личности в процессе обучения.

Перспективным направлением для повышения качества музыкально-исполнительского образования в Санкт-Петербургском институте культуры, является распределение не общего количества бюджетных мест на кафедру, а количество мест на

каждый музыкальный инструмент в отдельности, что желательно сообщать абитуриентам до проведения вступительной компании. Из-за большого количества студентов, желающих обучаться на классической гитаре в данном вузе, возможно создание гитарной кафедры на факультете искусств, что позволяет наличие профессионального педагогического состава.

Преподаватели вуза работают минимум в двух образовательных учреждениях, занимаются концертной деятельностью. Встречаются случаи 5-и официальных мест работы преподавательского состава: консерватория, СПбГИК, Университет имени А. И. Герцена, музыкальное училище имени М. П. Мусоргского, музыкальное училище имени Н. А. Римского-Корсакова, филармония или Петербург-концерт. У части преподавательского состава – это городские музыкальные школы, школы пригорода, областной колледж культуры и искусств, музыкальный лицей. Преподавательский состав активно участвует в сессионных проектах и фестивалях, проводит открытый лекторий на различных площадках города и страны. В совместных проектах с городскими библиотеками проходит много бесплатных концертов и образовательных лекций, которые пользуются повышенным спросом не только среди студентов, но и среди городского населения. В Смоленске периодичность мероприятий не такая интенсивная, существует нехватка мастеров-реставраторов и изготовителей музыкальных инструментов. В обоих учебных заведениях встречались случаи зачисления студентов без среднего профессионального образования на программу бакалавриата. В СПбГИК (на платной основе) были случаи зачисления в магистратуру абитуриентов с высшим техническим образованием.

В Санкт-Петербурге прослеживается явная конкуренция среди педагогического состава творческих специальностей: в музыкальных школах работают преподаватели с консерваторским образованием. В регионе много музыкальных конкурсов, большой состав профессиональных и любительских музыкальных коллективов. Для исполнителей на музыкальных инструментах «брендовыми» стали Международный конкурс В. В. Андреева, конкурс-фестиваль Виртуозы гитары, фестиваль «Международная неделя консерваторий», Санкт-Петербургский культурный форум и ряд других фундаментальных мероприятий.

В Санкт-Петербурге развит сектор частного музыкального образования. В отличие от Смоленска, где только с 2015 года начали формироваться частные музыкальные центры и школы (в основном вернувшимися выпускниками из Москвы и Санкт-Петербурга, для которых этот тип работы ближе, чем в государственной музыкальной школе), хорошо развит репетиторский сектор по всем музыкальным дисциплинам. Большое количество профессиональных музыкальных заведений привело к конкуренции и в частном секторе. Наибольшей популярностью пользуются репетиторы гитары, вокала. Из-за большого количества мероприятий, посещаемых школьниками в процессе обучения, большим спросом в Санкт-Петербурге пользуется домашнее музыкальное обучение. Система общего школьного образования работает только в первую смену, дополнительного образования во вторую, что позволяет избежать накладок учебных графиков.

Сейчас оба заведения адаптируют учебные процессы и создают учебные программы под дистанционный тип обучения. Был опыт проведения государственного экзамена по специальности и дипломной защиты по средствам связи интернет. Вручение дипломов государственного образца для иногородних и иностранных студентов осуществлялось почтовым отправлением. Дистанционное обучение для системы российского музыкального образования – это новое направление, которое еще не освоено, требует дополнительного технического оснащения необходимым профессиональным оборудованием. Вероятно, многие учебные дисциплины и конференции будут и в дальнейшем проводиться в дистанционном формате, что поменяет структуру творческих учебных заведений.

Академическая певческая культура в исторической ретроспективе

М. А. Хамидова

Государственная консерватория Узбекистана

Аннотация. В настоящей статье речь идет об истоках профессионального пения, о том, что стимулировало его развитие, начиная с древнегреческой и древнеримской традиций до профессиональных академических форм в рамках Флорентийской, Римской, Болонской, Неаполитанской школ пения. Речь также идет о сложении общих критериев пения, соединившего в единое целое лучшие проявления вокально-исполнительской культуры музыкально развитых стран Европы. Таким образом, присущие итальянской школе «bel canto» кантилена, а также ариозный и речитативно-декламационный стиль; филигранная техника беглости, отрывистые и связанные («scivolo») пассажи, филировка, трели, «mordento», «portamento», «da capo» с импровизацией; легкое, свободное дыхание и прозрачность звука, четкая артикуляция и интонационная чистота, определили базовые черты сольно-академического пения, названные классическими.

Ключевые слова: академическое пение, звуковедение, тембр, регистр, диапазон, опера, ритмика.

Академическое пение – уникальное явление мировой вокально-исполнительской культуры, прошедшее многовековой путь развития, кристаллизации и отбора наилучших черт, аккумулировавших в себе редчайшие проявления «божественного» дара, украшающего жизнь человечества красотой «звукообраза» и эмоциональной силой его воздействия. Названное классическим, оно определяет успех как концертных программ с участием симфонических оркестров, так и музыкальных спектаклей, являясь главным средством выразительности оперы, оперетты, музыкальной драмы, вокальных сочинений крупной и малой форм – хоровых, ансамблевых, сольных.

Каковы же истоки, отличия академического пения, где и когда оно сформировалось, что стимулировало его развитие, что было и к чему пришли ныне? Эти вопросы всегда волновали исследователей, рассматривались с точки зрения общеевропейских оценочных критериев, связанных с древнеримскими, древнегреческими традициями воспитания певцов, христианскими культовыми обрядами, а также орфографическими особенностями ряда языков.

А что предшествовало распространению академического вокального искусства в странах Востока, в том числе в Узбекистане, когда и насколько оно пришлось по душе местному населению, и что тому способствовало? Все эти и другие вопросы, связанные с формированием и развитием академического пения в рамках национальных музыкальных культур, остаются и поныне актуальной задачей музыковедческой науки, справедливо ищущей его корни в далеком историческом прошлом.

Пение, существуя с давних времен в неразрывной связи с жестом и словом, постепенно приобретало те качества, которые говорили о кристаллизации в нем лучших и наиболее специфических черт, таких как единство слова, музыки, ритмики и пластики, чем характеризовалось древнегреческое искусство.

В Греции VIII–VII вв. до н.э. будущих аэдов, рапсодов в музыкально-поэтических школах обучали не только пению, но и декламации и игре на каком-либо инструменте

(лире, кифаре, авлосе и флейте Пана), в зависимости от чего их называли «кифаредами», «авлетами» и т.д. Мужские голоса подразделялись на три вида: высокие «нетоиде», средние «мезоиде», низкие «иратоиде» [4, с. 113–120], что позволяло участвовать им в различных публичных мероприятиях. Одновременно авторы музыки и текстов были незаменимы в древнегреческих трагедиях, комедиях, выражая, соответственно природе жанров, комплекс дарований.

В Древнем Риме певцов готовили три типа педагогов: «вочефераррил» - *voceferarritile*, который работал над диапазоном и силой голоса, «фоназеи» - *fonasei* – над качеством звука, «вокалез»-*vocales* – над выразительными оттенками исполнения, решая задачи поэтапно, что способствовало целенаправленным методическим действиям, закрепляя успехи ученика на каждом отдельном этапе его профессионального становления [4, с. 113–120].

Пение, связанное с закономерностями словообразования, речевой культурой, ритмо и рифмосложения, профессионально развивается вместе с музыкой, раскрывающей посредством вокально-технических приёмов заложенную в тексте идею, мысль, эмоцию. Примеры тому – популярные и сегодня «баркарола», «гондольера», неаполитанские песни с их певучестью, мелодичностью и богатством темпо-ритмического рисунка. Развивается и церковное пение, в том числе духовно-певческая традиция («амвросианское пение», «литургия», «григорианский хорал», полифонические культовые произведения), которая требовала специальной вокальной подготовки, что осуществлялось известными римскими педагогами, работавшими над звуковедением, техникой дыхания, средствами выразительности будущих певцов, что и легло в основу европейских классических школ.

Светская музыка XII–XVI вв. также внесла свой вклад в развитие вокального искусства, обогащая его чувствами и переживаниями людей. Благодаря прогрессивным устремлениям флорентийского сообщества «*Ars nova*», получают развитие вокально-инструментальные и песенные жанры: «мадригал», «баллада», «качча»; многоголосные «страмботто», «фроттола», «канцонетта», «вилланелла», «риспетто», «карнавальные». Открываются консерватории, музыкальные академии, дающие светское музыкальное образование, свободное в выражении эмоционального мира человека.

Представители французского рыцарства, воспевая любовь и подвиги в честь прекрасной дамы, оказали влияние на английских, испанских рыцарей и немецких миннезингеров. Отсюда и светские мотеты и баллады, а также и песни народно-бытового содержания. В числе наиболее популярных песенно-танцевальных жанров музыкальной Испании: «болеро», «севильяна», «сегидилья», «гранадина», «хота», «эспатаданс», «сортсико», «руэда», «сардана», «хота», «фанданго», «канте хондо», «фламенко»; полифонические вокальные «вильянсико» (деревенские песни), где певцы излагали свои эмоции, используя разнообразный спектр выразительных средств.

В Англии широко бытует одно-двух-трехголосное исполнение песен, баллад в сопровождении арфы и скрипки, а также многоголосных обрядовых напевов и имитационной полифонии в исполнении хора и органа. Формируется и полифоническая школа (светская, церковная), построенная на вариационном развитии, что требовало четкого проведения вокальной мелодики посредством аскетически строгого стиля.

Немецкие шпильманы и ваганты, ведущие бродячий образ жизни, способствовали популяризации разнообразных жанров народной песни в сопровождении свирели, лиры. Исполнением собственных песен под аккомпанемент скрипок и арфы, отличались миннезингеры и мейстерзингеры.

В XVI веке распространяются протестантские хоралы и певческие школы канторов. Находят место светский «мадригал» и бытовая «вилланелла», что заметно обогатило репертуар певцов и повысило качество исполнительской культуры. Менестрели – носители в ряде европейских стран в XII–XIII вв. народно-песенных традиций – объединялись в

корпорации, тогда как церковная музыка оставалась во власти метризов, где с помощью профессиональных педагогов готовили церковных певчих, которые сочиняли духовные и светские песни, служили капельмейстерами, хормейстерами, певцами в соборах и дворцах крупной знати.

Народное многоголосие сыграло большую роль в развитии франко-фламандской (или англо-франко-фламандской) полифонической школы, объединившей опыты английской, французской, нидерландской полифоний. А романские и немецкие музыкальные традиции оказали влияние на швейцарскую музыку, имеющую также глубокие местные корни. Примеры тому напевы «йодли», пастушьи наигрыши на альпийских рогах, танцевальные напевы-наигрыши, исторические и другие песни. Профессиональной музыкальной теорией и практикой, связанной с подготовкой певчих и инструменталистов, занимаются в стенах соборов и монастырей. Миннезингеры и светские певческие школы Швейцарии тоже внесли свой вклад в развитие профессионального музыкального искусства.

В XIII–XVI вв. неотъемлемой атрибутикой дворцового этикета стало наличие оркестра, хора, капельмейстеров, певцов. Игре на музыкальном инструменте, пению, танцам обучались и домочадцы, что осуществлялось с помощью итальянских, французских, немецких педагогов.

Струнные, духовые оркестры и певческие коллективы создаются в городах и странах Европы (Прага, Люблин, Краков, Познань, Сербия и др.). В светских музыкальных кругах Чехии, где отдавалось предпочтение немецким миннезингерам, первые сочинения, включая гуситские хоралы, светские лирические песни, а также певческие объединения, появились в XIV–XV веках, а музыкальные общества и братства – в XVI–XVII вв. В репертуаре придворной капеллы звучала духовная и светская музыка, где нашли отражение народные песенно-танцевальные ритмы и интонации. Хоровые напевы, свадебные, обрядовые песни, наигрыши, баллады в исполнении сербских, словенских, хорватских певцов адресуют к югославскому фольклору, который отличается ритмико-мелодическим своеобразием, придающим национальную характерность и мелодике, и пению.

Интонационно-ритмические обороты русской песни (величальной, свадебной) сформировали идентичную манеру пения, для которой характерны широкий разворот голоса, четкое произношение текста и смысловые акценты. Если духовная музыка развивала мягкое и ровное звуковедение, то эпос сформировал искусство сказителей – мастеров музыкально-словесного повествования. Скоморохи соединили дарования певца, актера, танцора, акробата и инструменталиста.

К XV веку относится сложение общерусского песенного стиля, связанного с исторической, протяжной, плясовой, хороводной песней и примечательного определенным звуковым объемом, диапазоном и подголосочным складом мелодики. Хоровое многоголосие привело к появлению церковно-певческих школ и хоровых коллективов при правителях, где работали профессиональные певчие. Русские скоморохи играли на скрипке и дудке, а иностранные музыканты – на клавесине и органе.

Пение тоже менялось, приобретая определённые черты. Если в жанрах народной музыки оно сохраняло песенные традиции, то в рамках церковной музыки вырабатывались вокально-технические навыки, исходящие из специфики хорового многоголосия, жанров и условий бытования духовной музыки. Постепенно определялись общие критерии пения, соединившего в единое целое лучшие проявления вокально-исполнительской культуры. Сформировались общие представления о том, что такое звук и голос, диапазон и регистры, продолжительность и ровность звучания, тембр и типы голосов, певческое дыхание, физические возможности певческого аппарата (слух, диапазон, сила, ёмкость, выносливость голоса, память,

темпо-ритмика). Исключались голосовые дефекты, носовые, горловые, плоские, лишенные объёмности звуки.

Главными критериями пения стали сглаженность регистров, единство тембра на всём диапазоне, яркость, сила, направленность звука и его способность развиваться, совершенствоваться, приобретая те или иные выразительные краски. И это стало результатом многолетних наблюдений и изучений физических и акустических свойств человеческого голоса в разные эпохи и в разных странах; анализа вокального репертуара в связи с исполнительскими возможностями певца, включая его способность реализовать в живой практике весь этот комплекс.

Средневековая церковная, светская и народная музыка послужила основой для становления и развития академического пения в плане отбора и кристаллизации вокально-технических средств, аккумулировав в себе лучшие достижения певческой культуры Италии и ряда музыкально развитых стран Европы.

В рамках европейской оперы XVII-XIX вв. одним из факторов пропаганды и развития певческого искусства является не только музыкальная, но и речевая культура, способствующая формированию, благодаря артикуляционным особенностям словообразования, резонирующего звука.

Немаловажную роль в этом процессе играли музыкально-сценические представления с участием инструментальной, хоровой, танцевальной групп, а также ансамблей и солистов; католические песнопения с импровизациями, трелями и другими украшениями, чему обучались певчие в XIV–XV вв.; театрализованные разделы богослужения с пением, которые оформлялись колоратурными украшениями, а также светское домашнее музицирование под аккомпанемент лютни, арфы, виолы, а, бывало, и органа.

Нидерландское контрапунктическое многоголосие выдвинуло перед певцами свои требования, касающиеся дыхательных и изобразительно-выразительных приемов голосоведения. Певучесть, плавность, красочность, динамичность, контрастность мелодики характеризовали также римские, венецианские музыкальные традиции XVI–XVII вв. Сольная «канцона», многоголосный «мадригал» с ведущей ролью одного голоса, «виланелла», «фротолла», танцевальные ритмы, сюжетные циклы, объединившие светские хоры и мадригалы, оказали огромное влияние на «эстетику вокального искусства, наделив его живыми и яркими колористическими красками, раскрывшими новые выразительные ресурсы певческого голоса» [5, с. 21–22].

В период итальянского Возрождения профессиональная певческая практика вынесла на поверхность весь комплекс средств, демонстрирующих технические и художественные ресурсы человеческого голоса. Объединившись со словом, музыкой и действием, она стимулировала развитие музыкально-сценических жанров, синтезирующих музыку, пение, пластику, актерскую игру, костюм, грим, что является неотъемлемым условием оперно-исполнительского творчества; положила начало сочетанию напевности с декламацией, кантилены с виртуозностью.

В это время в научных и педагогических кругах выходят на поверхность проблемы, связанные с акустикой и артикуляцией, природой звукообразования; ищутся ответы на вопросы о том, что есть звук, что есть пение и голос (грудной и головной, певческий и натуральный). Основные правила (не кричать, а петь легко и свободно, слова произносить ясно, главное не количество, а качество украшений), а также требования к певцам (иметь хорошие манеры, осанку, быть молодым и красивым) определяли уровень развития певческой практики и педагогики. Основная установка тех лет – от легкого к сложному, от медленного к быстрому – стала общепринятым методическим принципом, на котором базировались известные школы пения [3, с. 18]. Обладание трелью считалось большим

преимуществом певца. Особое внимание обращалось на артикуляцию, легкость, свободу звуковоспроизведения, на технику исполнения мелизмов, пассажей без злоупотребления украшательством, заслоняющим смысловое содержание пения.

Так и складывались базовые критерии певческого искусства, которое развивалось, воспринимая всё лучшее, что рождалось в процессе дальнейших поисков. И в этом плане на рубеже XVI–XVII веков большую роль сыграл Флорентийский кружок «Camerata Fiorenti», представлявший собой союз композиторов (Джулио Каччини, Якопо Пери, Кавальери) и поэтов (Корси, Барди, Оттавио Ринуччини), положивших начало музыкальному спектаклю («drama per musica»), построенному на синтезе музыки, действия, поэзии в речитативном стиле и гармоническом фоне [2, с. 23]. Оперы «Дафна» (1594) и «Эвридика» (1600) Я. Пери и О. Ринуччини, основанные на музыкальной речи, не требовали большого объёма голоса. Певец больше не являлся частью инструментальных полифонических наслоений, а обладал собственной вокальной партией, которая чередовалась с хорами и инструментальной музыкой в исполнении деревянных духовых и струнно-щипковых инструментов (лютни и теорбы), звучащих из-за сцены. Фиоритура и импровизация, редко звучащие на фоне музыкальной декламации, вносили свои краски в характеристику персонажей.

Ариозным стилем и двумя приёмами подачи звука академическое пение обязано Джулио Каччини, который выразил собственное отношение к понятиям регистр, техника дыхания, звуки натуральные (грудные), искусственные (voce finte), с подъездом, постепенным расширением (мягкая атака), с уменьшением (эксclamация) [1, с. 75]. Он советовал использовать длинные пассажи на длинных слогах и финальных каденциях [1, с. 23]. Рекомендовал для вокализации гласные «У» для сопрано, «И» для тенора, предлагая способы достижения безукоризненной интонации, дикции, ровности голосоведения.

Актуальными остаются мысли о том, что фиоритуры не должны мешать восприятию текста, что пластика артиста должна соответствовать стилистике исполняемого. В обиходе появляются такие понятия, как твердая и мягкая атака, натуральные, искусственные звуки. В исполнительской технике занимают место импровизации, трели, пассажи, форшлаги различной сложности, динамические краски, что характеризовало певческую культуру XVI–XVII вв., в свою очередь оказавшую влияние на развитие итальянской оперы.

Римский опыт – это, прежде всего, речитатив *secco*, чёткая вокально-речевая организация со смысловыми, драматическими акцентами; усложнение мелодического рисунка арий; усиление значения оркестра, хора, вокальных ансамблей; а также пышные декорации, костюмы, большой состав и высокий уровень исполнительского мастерства.

Венецианская школа положила начало «*bel canto*» («*legato*» с изобразительными приемами). В основе опер ариозо, арии с речитативами (двухчастные, трехчастные), ансамблевые, хоровые сцены, а также оркестровые партии, предваряемые увертюрами. Если кантилена выражает внутренний мир героев, то речитативы связывают внешнее действие. Новое в пении – широкий разворот свободно льющегося голоса, сочетание приёмов ариозного и речитативного стиля.

Новое в Неаполитанской школе второй половины XVII века, обусловлено закономерностями «*opera-seria*». Это трехчастная увертюра, трехчастная ария «*da capo*» с импровизацией, вокальные партии с интервальными скачками и орнаментальными украшениями.

Вокальное искусство, включая весь комплекс профессиональных вокально-исполнительских навыков, основанных на кантилене и виртуозной технике, составило основы «*bel canto*», достигшего наивысшего расцвета к середине XVIII века, демонстрируя и мощь, и красоту, и необъятные вокально-технические возможности певческого голоса.

В Неаполитанской школе господствует колоратурный стиль («canto figurato»), примечательный сочетанием кантилены, техники беглости и импровизации. Расцветает также творчество кастратов (сопранистов, меццо-сопранистов, контральтистов), преодолевающих, благодаря мужской физической силе и большому объему легких в сочетании с женской тесситурой голоса, невероятно сложный материал.

«Великая Болонская школа» вырабатывала у певцов-виртуозов технику беглости, трели, плавного выдоха, четкого произношения. Гаммы, хроматические ходы, пассажи, блестящие каденции как обязательные условия вокального воспитания говорили о безграничных технических возможностях певческой культуры [2, с. 33]. Вокальные партии в операх пишутся с учетом пожеланий и возможностей исполнителей, которые вольны вносить любые коррективы в материал.

Таким образом, присущие итальянской школе «bel canto» черты: кантилена, а также ариозный и речитативно-декламационный стиль; филигранная техника беглости, отрывистые и связанные («scivolo») пассажи, филировка, трели, «mordento», «portamento», «da capo» с импровизацией; легкое, свободное дыхание и прозрачность звука, четкая артикуляция и интонационная чистота, определили основные критерии сольно-академического пения, названные классическими [5, с. 34–37].

Литература

1. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. – Ч. I. – Москва, 1929. – 468 с.
2. Львов М. Л. Из истории вокального искусства. – Москва : Музыка, 1964. – 228 с.
3. Мазурин К. М. Методология пения. – Ч.1. – Санкт-Петербург, 1902. – 86 с.
4. Грубер Р. И. Музыкальная культура древнего мира. – Ленинград : Музгиз, 1937. – 256 с.
5. Хамидова М. А. Академическое пение / Хонандалик санъати. Учебное пособие. – Ташкент : Санъат, 2009. – 104 с.

РАЗДЕЛ II
ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА СПЕЦИАЛИСТОВ
СФЕРЫ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

УДК 738

О создании интерактивных учебных материалов

А. Г. Дыльков

Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

Аннотация. Активно применяемые в образовании интерактивные педагогические технологии обретают новую роль при совместном использовании с современными информационно-коммуникационными технологиями (ИКТ), интерактивным информационными системами и интерактивным оборудованием, что открывает для преподавателя как главного создателя педагогического творчества на занятии новые возможности. В статье рассмотрены некоторые приёмы создания интерактивных учебных материалов с применением ИКТ, для использования которых преподавателю не требуется знания программирования или других специальных знаний.

Ключевые слова: высшее образование, музыкальное образование, инновационные образовательные технологии, информационные технологии, тестирование, интерактивные технологии.

Повсеместное внедрение информационно-коммуникационных технологий (ИКТ) в образовании, а также всё более частое применение в обучении дистанционных образовательных технологий [17], способствует актуальности интерактивных форм взаимодействия преподавателя и обучающихся – как на занятии, так и с помощью видеосвязи или посредством интерактивных учебных материалов. В связи с чем применение интерактивных образовательных технологий активно изучается разными исследователями [4; 5; 13; 14].

Понятие интерактивности в педагогике, информационных технологиях (в частности – интерактивном оборудовании) несколько отличаются. Однако, объединив эти понятия можно выделить ключевую идею понятия «интерактивность» – обязательное наличие взаимодействия и обмена информацией [10]. В педагогическом процессе указанное происходит между учащимися и преподавателем; в ИКТ или интерактивном оборудовании – между пользователем и информационной системой, ресурсом или оборудованием.

Стремление преподавателя сделать свой урок интерактивным с использованием ИКТ может воплощаться по-разному. При реализации одних приёмов интерактивного взаимодействия на занятии с использованием ИКТ или создании интерактивных учебных материалов (например, электронных учебно-методических комплексов) преподавателю могут потребоваться специальные знания, например – в программировании или каком-либо специализированном программном обеспечении, в других случаях – нет. В данной статье рассмотрены некоторые инструменты создания интерактивных учебных материалов с применением ИКТ, для использования которых преподавателю не требуется специальных знаний.

Очень простым, классическим приёмом, с помощью которого возможно создавать интерактивные учебные материалы является использование программного обеспечения для создания презентаций. Подходящими окажутся самые разные инструменты: облачные – PowerPoint из Microsoft Office Online, Google Презентации, презентации в составе Облака Mail.ru; платное программное обеспечение – PowerPoint в составе Microsoft Office, Presentations в составе SoftMaker Office; бесплатное программное обеспечение – Impress из пакетов LibreOffice или OpenOffice, KeyNote из пакета iWork и др.

Интерактивность в данном приёме можно обеспечить в двух аспектах. Во-первых, в каждой программе создания презентаций присутствуют эффекты анимации. Используя эти эффекты можно добиться интересных методических результатов. Классический приём – скрытие правильных ответов на слайде какими-либо другими объектами, которые с помощью настройки анимации открывают впоследствии доступ к правильным ответам. Во-вторых, используя облачные средства для создания презентаций появляется дополнительный функционал интерактивности. Так при использовании онлайн-презентаций Google «можно включить интерактивный элемент – единую ссылку для вопросов слушателей» [9, с. 6].

Приём использования программ создания презентаций с помощью настройки анимации можно использовать и для организации контрольных мероприятий, например тестирования. Однако в этом случае обучающимся легко доступны правильные ответы, а преподаватель не получает персонализированной статистики выполнения контрольного задания. Поэтому следующим приёмом для организации интерактивных контрольных мероприятий рассмотрим интерактивные онлайн-средства для тестирования. Ресурсов такого рода довольно много, назовём лишь некоторые – wordwall.net, quizizz.com, onlinetestpad.com, master-test.net, wizer.me, learningapps.org, quizlet.com и др. С помощью указанных средств преподаватель может использовать различные интерактивные элементы на занятии, например: провести интерактивное онлайн-тестирование [7], создать интересные учебные материалы с интерактивными элементами и др. Отметим, что почти всегда в случае интерактивного тестирования с использованием рассмотренных инструментов преподаватель получает полную персонализированную статистику по ответам пользователей – количество правильных ответов, попыток время прохождения и др., что существенно с позиции оценки знаний обучающихся, а тестирование как форма работы на занятии является одной из самых популярных от начального звена – до высшей школы [11].

Наличие в рабочей аудитории преподавателя интерактивного оборудования открывает новые горизонты для педагогического творчества. Наиболее часто встречающимся интерактивным оборудованием, используемым в учебных целях, являются интерактивные доски или панели. Некоторые особенности выбора такого оборудования, его особенности, а также базовые приёмы работы рассмотрены в [3; 12]. С помощью традиционных инструментов программного обеспечения для интерактивных досок, таких как перо, «шторка», прожектор, выбор (выделение), фотоаппарат (камера) [6], с использованием технологии анимации можно также добиться интересных методических эффектов в создании интерактивного урока. Усилить степень интерактивности помогают и некоторые другие инструменты программного обеспечения для интерактивных досок. В частности, в программном обеспечении Smart Notebook для интерактивных досок Smart присутствуют специальные инструменты, такие как «Занятия» и «Конструктор занятий». Инструмент «Занятия» открывает широкие возможности педагогического творчества, проведения проверочных мероприятий, игр и др. Для преподавателя доступны более десяти типов заданий, среди которых заполнение пропусков, игровое шоу, установление соответствий и многое другое, а

с помощью «Конструктора занятий» возможно создание интересных анимированных заданий на сортировку объектов.

Таким образом, использование ИКТ и интерактивного оборудования может стать для преподавателя одной из новых форм работы на занятии, способствующей организации взаимодействия участников образовательного процесса на более высоком уровне в плане использования современных информационных технологий. Заметим, что использование рассмотренных инструментов с электронной информационно-образовательной средой (ЭИОС) ВУЗа [8; 9], наличие и обязательное функционирование которой установлено федеральным государственным образовательным стандартом, может помочь преподавателю найти дополнительные возможности при дистанционном взаимодействии со студентами в период неблагоприятной эпидемиологической обстановки. Кроме того, соединяя педагогические интерактивные технологии – кейс-метод [6], метод мозгового штурма [2], перевёрнутое обучение [20], дискуссию [1], проблемное обучение [16] и др. – с ИКТ, интерактивным оборудованием и мобильными технологиями можно создать ещё более увлекательные занятия с максимальной степенью интерактивности [15; 18; 19].

Литература

1. Аганина Р. Н. Дискуссия как метод интерактивного обучения в образовательном процессе // Вестник Университета имени О. Е. Кутафина (МГЮА). – 2018. – № 3 (43). – С. 108–116.
2. Белякова Е. М., Прокопьев А. В. Инновационные методы обучения в образовании [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2. – Режим доступа: <https://science-education.ru/pdf/2015/2/179.pdf> (дата обращения 28.02.2021).
3. Горюнова М. А. Интерактивные доски и их использование в учебном процессе // М. А. Горюнова, Т. В. Семёнова, М. Н. Солоневичева // Под общ. ред. М. А. Горюновой. – Санкт-Петербург : БХВ-Петербург, 2010. – 336 с.
4. Густяхина В. П., Попова Л. В. Интерактивные технологии в педагогическом образовании // Вестник ТГПУ. – 2018. – № 8 (197). – С. 149–154.
5. Добрынина Д. В. Инновационные методы обучения студентов вузов как средство реализации интерактивной модели обучения // Вестник Бурятского государственного университета. – 2010. – № 5. – С. 172–176.
6. Дыльков А. Г. Интерактивная доска и кейс-метод как эффективные технологии для учебных занятий // Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске: матер. Всероссийской науч.-практ. конф. 25–27 ноября 2015 года. – Магнитогорск, 2015. – № 21. – С. 139–145.
7. Дыльков А. Г. Об использовании некоторых облачных сервисов в образовании // Художественное образование и наука. – №3 (24). – 2020. – С. 6–12.
8. Дыльков А. Г., Удотова О. А. Создание электронной информационно-образовательной среды в вузе (на примере Магнитогорской консерватории) // Мир науки, культуры, образования. – № 5 (72). – 2018. – С. 75–79.
9. Дыльков А. Г. Электронная информационно-образовательная среда ВУЗа как инструмент преподавателя групповых дисциплин // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – № 6 (79). – С. 198–201.
10. Еловская С. В., Черняева Т. И. Интерактивное обучение в высшем образовании // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Акмеология образования. Психология развития. – 2019. – Т. 8, вып. 1 (29). – С. 83–87.
11. Емельянова И. Н., Теплякова О. А., Ефимова Г. З. Практика использования современных методов оценки на разных ступенях образования // Образование и наука. – 2019. – Т. 21, № 6. – С. 9–28.
12. Калитин С. В. Интерактивная доска. Практика эффективного применения в школах, колледжах и вузах : учебное пособие. – Москва : СОЛОН-ПРЕСС, 2013. – 192 с.
13. Коротаяева Е. В. Интерактивное обучение: вопросы теории и практики обучения // Педагогическое образование в России. – 2012. – № 2. – С. 171–174.

14. Махотин Д. А. Сущность и проблема интерактивного обучения // Юбилейный сборник трудов сотрудников факультета технологии и предпринимательства. – Москва : МГПУ, 2004. – С. 123–127.

15. Пекшева А. Г. Использование средств ИКТ для интерактивной когнитивной визуализации учебного материала // Вестник НГУ. – 2013. – № 1. – С. 55–58.

16. Поздеева С. И. Проблемное и проблемно-ориентированное обучение (problem-based learning): сравнительный анализ // Сибирский педагогический журнал. – 2016. – № 2. – С. 95–99.

17. Поначугин А. В. Практика использования интерактивных технологий для подготовки бакалавров прикладной информатики в период пандемии COVID-19 [Электронный ресурс] // Вестник Мининского университета. – 2020. – Т. 8, №4. – Режим доступа : <https://vestnik.mininuniver.ru/jour/article/view/1150/808#> (дата обращения 10.02.2021).

18. Титова С. В., Талмо Т. Модель интерактивной лекции на базе мобильных технологий // Высшее образование в России. – 2015. – № 2. – С. 123–135.

19. Тихобаев А. Г. Интерактивные компьютерные технологии обучения [Электронный ресурс] // Вестник ТГПУ. – 2012. – № 8 (123). – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/interaktivnye-kompyuternye-tehnologiiobucheniya> (дата обращения: 30.11.2020).

20. Тихонова Н. В. Технология «перевернутый класс» в вузе: потенциал и проблемы внедрения // Казанский педагогический журнал. – 2018. – № 2 (127). – С. 74–79.

Подготовка в Беларуси специалистов в сфере музыкального искусства на современном этапе

И. Н. Лисовская

Белорусский государственный университет культуры и искусств

Аннотация. На сегодняшний день, в условиях мировой глобализации и информатизации культуры, масштабной переоценкой ценностей, своего рода этического и эстетического конформизма, вопросы конструктивного развития музыкальной жизни Беларуси не могут оставлять равнодушными как отечественных исследователей, так и в целом специалистов в области музыкального искусства. Многие белорусские ученые в качестве перспективного направления отмечают оптимизацию системы музыкального образования с учетом изменений в социокультурной жизни страны. В статье автор рассматривает структуру профессионального музыкального образования Беларуси, отмечает его взаимообусловленные связи с развитием музыкальной культуры, анализирует и обозначает перспективные направления, способные повлиять на динамику и качественный уровень дальнейшего развития музыкальной культуры страны.

Ключевые слова: культурное взаимодействие, музыкальная культура, музыкальное образование, музыкальное искусство, музыкальные учебные заведения, перспективы развития, специалисты.

Один из важных стратегических ресурсов развития любого государства – музыкальная культура. Имманентно присущая ей мощная воспитательная сила способна оказывать влияние не только на внутреннее состояние человека, но и на решение социальных, не редко политических вопросов. Излишне говорить, что качественное преобразование музыкальной культуры во многом зависит от системы музыкального образования, как общего, так и профессионального. В то же время, как справедливо отметил белорусский ученый, кандидат педагогических наук, доцент Г.А. Быстров, музыкальное образование предоставляет собой достаточно чувствительную область культуры [2, с. 39]. Нередко его (образования) формы и содержание продиктованы социокультурными изменениями в стране.

О наличии названных взаимообусловленных связей между музыкальным образованием и культурой свидетельствуют исторические факты. Так, например, в XIX веке в Бобруйске, Бресте, Витебске, Гомеле, Гродно, Минске, Могилеве и др. в связи с налаживанием системы музыкального образования, значительно увеличилось количество концертов, представленных в виде различных форм коллективного и индивидуального музицирования. В это время частыми были выступления ученического симфонического оркестра Минской мужской гимназии (руководитель Ц. Аранович), городского оркестра под руководством В. Стафановича (Минск), духового оркестра гомельской музыкальной школы под управлением Т. Сипайло. Активную концертную деятельность вели и воспитанники частных общеобразовательных учебных заведений – пансионов Мантегранди, Цеханской, Шнейдер в Минске, Матеёвского и Багдоновичей в Пинске, Яновской в Витебске и Полоцке, Гейдель в Слуцке, Беера в Мсциславле и др. Широкий размах приобрела деятельность музыкантов М. Ельского, А. Абрамовича, И. Богушевского и др.

Мы не случайно обратились к XIX веку, так как именно в это время на землях современной Беларуси окончательно сформировался принцип самостоятельного, раздельного образования в рамках разных видов искусства [5, с.109]. Появление в городах специальных учебных заведений с одной стороны активизировало деятельность музыкантов, с другой – было ею обусловлено. Так, в конце XIX – начале XX вв. были открыты два средних музыкальных учебных заведения: Минское училище органистов и Минское музыкальное училище. В начале XX в. наличие значительного исполнительского потенциала (скрипачей, пианистов, вокалистов и др.) для своего дальнейшего развития требовало нового уровня в образовании. В числе первых профессиональных музыкальных учреждений в Беларуси были народные консерватории в Витебске (1918 г.), Гомеле и Минске (1919 г.), Бобруйске (1921 г.). Значимым событием в музыкальной жизни страны стало открытие музыкальных техникумов в Витебске (1922 г.), Минске (1924), Белорусской государственной консерватории (ноябрь 1932), позже – иных профессиональных музыкальных учебных заведений [3, с. 84].

К настоящему времени в Беларуси сложилась и утвердилась многоуровневая система музыкального образования. Она в зависимости от решаемых вопросов делится на две подсистемы: общее музыкальное (основная цель которого – воспитание гармонично развитой личности, готовой по достоинству оценить лучшие образцы мирового музыкального наследия) и профессиональное музыкальное образование. Но поскольку «специалист» – это лицо, профессионально владеющее специальными знаниями и навыками в какой-либо области (в нашем случае – музыкального искусства), мастер своего дела [1, с. 652], поэтому в данной статье мы рассмотрим систему профессионального музыкального образования в Беларуси, отметим конструктивные направления в процессе подготовки специалистов в области музыкального искусства.

Первая ступень профессионального музыкального обучения – начальное обучение. В Беларуси оно осуществляется в более чем 520 детских музыкальных школах и школах искусств, а также в таких учебно-педагогических комплексах как УО «Минская государственная гимназия-колледж искусств», УО «Могилевская государственная гимназия-колледж искусств им. Е. Глебова». В целом, начальное музыкальное образование – фундамент не только профессионального музыкального искусства, но и любительского. А это, как известно, два взаимосвязанных уровня музыкальной культуры. Именно поэтому упоминание нами сферы любительства в рамках заявленной темы уместно и даже необходимо. Сложно преувеличить роль любительского творчества в процессе становления музыкантов-специалистов, да и всего развития профессиональной музыкальной деятельности. Именно любительские коллективы в свое время послужили основой для возникновения в стране профессиональных музыкальных коллективов. Благодаря сфере любительства у населения страны воспитывается художественный и эстетический вкус, иными словами формируется музыкально подготовленный слушатель, способный по достоинству оценить серьезную музыку, высокого содержательного плана. Любительство – это активная среда потребления и распространения профессионального музыкального искусства (многие любительские коллективы исполняют произведения отечественных композиторов). К тому же, в настоящее время сфера любительства – едва ли не основная возможность реализации на практике профессиональных знаний, умений и навыков многих выпускников музыкальных колледжей и высших учебных заведений, особенно если речь идет о хоровых дирижерах.

Как видно, начальное музыкальное образование – важное звено в системе подготовки профессиональных музыкантов.

Следующая ступень профессионального музыкального образования – среднее специальное. Среди учреждений среднего специального музыкального образования

Пинский государственный колледж искусств, Витебский государственный колледж культуры и искусств, Гомельский государственный колледж искусств им. Н. Ф. Соколовского, Гродненский колледж искусств, УО «Могилевский государственный колледж искусств», Минский государственный музыкальный колледж им. М. И. Глинки; Молодечненский государственный музыкальный колледж им. М. К. Огинского, Брестский государственный музыкальный колледж им. Г. Р. Ширмы, Барановичский государственный музыкальный колледж, Витебский государственный музыкальный колледж им. И. И. Соллертинского, Новополоцкий государственный музыкальный колледж, Мозырский государственный музыкальный колледж, Гродненский государственный музыкальный колледж, Лидский государственный музыкальный колледж, Могилевский государственный музыкальный колледж им. Н. А. Римского-Корсакова, а также в десяти государственных педагогических колледжах. Сюда же мы отнесем ГУО «Гимназия-колледж искусств им. И. О. Ахремчика», ГУО «Республиканская гимназия-колледж при Белорусской государственной академии музыки».

Пройдя полный курс обучения, молодых специалистов распределяют в соответствии с присвоенной им квалификацией на работу на два года в учреждения культуры и искусств и музыкальные школы. Выпускники музыкальных средних учебных заведений могут также продолжить свое обучение в вузах, но только при условии поступления на бюджетную форму обучения. Эта мера оправдана, так как обусловлена стремлением государства восполнить пробелы в решении кадрового вопроса в деревнях и регионах страны.

Высшее музыкальное образование в Беларуси можно получить в УО «Белорусская государственная академия музыки» (БГАМ); УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (БГУКИ); УО «Белорусский государственный педагогический университет имени М. Танка» (факультет эстетического образования, ранее – музыкально-педагогический факультет); ЧУО «Институт современных знаний им. А. М. Широкова»; на педагогическом факультете в УО «Белорусская государственная академия музыки» в Могилёве.

Следует отметить, что высшее музыкальное образование состоит из двух ступеней. На первой ступени идёт углубленная подготовка специалистов в сфере музыкального искусства с присвоением соответствующей квалификации. Очевидны определенные успехи в процессе подготовки специалистов на этой ступени образования: многие студенты и музыкальные коллективы – лауреаты и дипломанты престижных международных музыкальных конкурсов и фестивалей. Мастерство белорусских музыкантов признают за рубежом, куда их приглашают на стажировку и работу по специальности. Тем не менее, со временем назрели некоторые предложения по оптимизации учебного процесса.

Прежде всего, необходима подготовка музыкантов широкого профиля, в полной мере владеющих как специальными, так и общемузыкальными, общекультурными знаниями, функционально мобильными сразу в нескольких областях музыкальной культуры. В настоящее же время профессиональное музыкальное образование, как и в советские времена, все еще отличается мелкой дифференциацией и узкой специализацией музыкальной деятельности. Некоторые специализации, не смотря на их актуальность в музыкальной культуре Беларуси, отсутствуют в системе музыкального образования страны. Так доктор искусствоведения, профессор Н. П. Яконюк среди перспективных направлений назвала подготовку следующих квалифицированных специалистов:

- мастеров по изготовлению музыкальных инструментов;
- музыкальных критиков (способных как анализировать текущую музыкальную жизнь страны и умело регулировать, возникающие ней диссонансы, так и выступать пропагандистом и популяризатором музыкального искусства);

- кадров в сфере нотной издательской деятельности (в частности профессиональных редакторов музыкальных издательств);
- звукорежиссеров;
- преподавателей и методистов в области использования современных музыкально-ориентированных компьютерных технологий;
- руководителей социально-психологической реабилитации средствами музыкального искусства и др. [6].

Еще одна из важных задач современного профессионального образования заключается в целенаправленном воспитании специалистов, в полной мере владеющих на высоком исполнительском уровне знаниями, умениями и навыками в области музыкальной импровизации. Это своего рода сохранение и актуализация традиционного профессионализма, сформировавшегося на неписьменной основе [2, с. 42].

Таким образом, обновление и расширение перечня специальностей и специализаций, модернизация учебных планов определяют перспективу, динамику и качественный уровень дальнейшего развития музыкальной культуры страны.

Вторая ступень высшего профессионального музыкального образования – магистратура. Она нацелена на подготовку в большей степени к научно-исследовательской деятельности с присвоением степени магистра. Однако сугубо научное содержание магистратуры не позволяет в полной мере повысить конкурентоспособность выпускника на рынке труда, обеспечить его статус в профессиональном музыкальном обществе. Эти задачи позволят решить практико-ориентированный подход при подготовке магистрантов. Причем одно направление не должно исключать другое [4].

Еще одна ступень в системе профессионального музыкального образования – научно-профессиональная – включает аспирантуру и докторантуру. К этой же ступени можно отнести систему дополнительного образования взрослых. Имеется в виду повышение квалификации и переподготовки специалистов по различным музыкальным специальностям. Подобного рода переподготовка осуществляется в УО «Белорусская государственная академия музыки», Институте повышения квалификации и переподготовке кадров УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», а также в ГУО «Институт культуры Беларуси», Республиканском институте высшей школы. Однако не может не волновать тот факт, что из кодекса Республики Беларусь об образовании исчезла такая форма послевузовского образования для музыкантов-исполнителей как ассистентура-стажировка. Также тревожит отсутствие на сегодняшний день последовательной преемственности в подготовке докторов искусствоведения и музыковедения. Речь идет о пассивном отношении со стороны молодых ученых к продолжению учебы в докторантуре.

На современном этапе в системе подготовки специалистов в сфере музыкального искусства в Беларуси отмечается все большее как теоретическое, так и практическое взаимодействие между разными странами. Это обусловлено тесным сотрудничеством между представителями различных культур. Среди форм сотрудничества назовем обмены делегациями и студенческими группами, мастер-классы, фестивали, концерты, конкурсы и пр. Довольно активно развивается культурный обмен Беларуси с Китайской Народной Республикой. С каждым годом увеличивается количество представителей китайского студенчества, обучающихся в вузах музыкальной направленности, в частности в БГАМ и БГУКИ. Нередко преподавателей музыкальных учебных заведений Беларуси приглашают в Китайскую Народную Республику с целью познакомить обучающихся с инокультурным наследием, методами музыкального обучения.

Подводя итог всему выше сказанному, следует подчеркнуть, что в настоящее время в Беларуси достаточно развитая система музыкального образования,

обеспечивающая качественную подготовку музыкантов по различным специальностям (искусство музыкальное, народное творчество, искусство эстрады), их направлениям и специализациям. В то же время в условиях современной социокультурной ситуации видится необходимость в совершенствовании музыкально-образовательного процесса с учетом стремительного развития искусства, форм и способов его бытования, возникновения новых явлений в музыкальной жизни не только Беларуси, но и других стран. Однако не лишним будет отметить, что изменения должны быть связаны не только с учетом отражения чего-то нового в культурной жизни Беларуси, но и с сохранением, а порой даже возрождением её культурных традиций.

Литература

1. Булыко А. Н. Современный словарь иностранных слов. Более 25 тысяч слов и словосочетаний. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва : Мартин, 2005. – 848 с.
2. Быстров Г. А. Актуальные проблемы музыкального образования в современной культуре // Науковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва: інавацыйныя падыходы : матэрыялы навуковай канферэнцыі прафесарска-выкладчыцкага складу, прысвечанай 40-годдзю заснавання Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў (Мінск, 25 лістапада 2015 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2017. – С. 39–43.
3. Липай И. Н. Музыкальная культура Минска: состояние и тенденции развития на рубеже XX–XXI вв. – Минск : БГУКИ, 2013. – 176 с.
4. Оношко И. Ю. Яконюк В. Л. Содержание образовательной программы магистратуры в области музыкально-исполнительского искусства: практико-ориентированная модель // Вес. Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2018. – № 33. – С. 18–22.
5. Пракапцова В. П. Спасціжэнне майстэрства: станаўленне мастацкай адукацыі ў Беларусі. – Мінск : Мінск. ф-ка друку, 2006. – 288 с.
6. Яконюк Н. П. Новые горизонты музыкального образования – перспективы развития музыкальной культуры // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі : у 2 ч. – Мінск, 2007. – Ч. 2. – С. 260–268.

УДК 378

Методологические аспекты формирования педагогических компетенций студентов в образовательном процессе вуза культуры и искусств

И. А. Малахова

Белорусский государственный университет культуры и искусств

Аннотация. Применение компетентностного подхода в образовании предполагает выражение результата образования в виде компетенций, которые зафиксированы в образовательных стандартах по специальностям вузовской подготовки. Компетенция трактуется как совокупность знаний, умений, личностных качеств и опыта в определенной сфере, что необходимо для выполнения практической деятельности. Компетентностный подход является методологическим основанием для модернизации белорусского образования в сфере культуры.

Ключевые слова: компетентностный подход, образование в сфере культуры, педагогические компетенции, образовательный процесс, компетентность, методологический аспект.

Кардинальные изменения социокультурной ситуации в мировом масштабе вызвали существенные преобразования в системе образования в сфере культуры, а также продиктовали необходимость изменения целей, принципов, содержания, методов и форм организации образовательного и воспитательного процессов и культурно-досуговой деятельности обучающихся.

Применение компетентностного подхода в системе высшего образования является одной из доминирующих мировых тенденций, поскольку все более очевидной становится необходимость приведения в соответствие содержания образования и потребностей рынка труда. Компетентностный подход реализуется во взаимосвязи с такими методологическими подходами как системный и культурологический, которые применяются в социально-гуманитарных науках, а также в практической педагогике на разных уровнях образования. Кроме того, компетентностный подход тесно связан с такими собственно педагогическими подходами как знаниевый, личностно ориентированный, личностно-деятельностный, которые используются при организации целостного образовательного процесса. Сущность взаимосвязей между этими подходами характеризуется соподчиненностью, взаимодополняемостью, интеграцией. Отсюда следует, что полиподходность в образовательном процессе является одной из характерных особенностей современного образования в сфере культуры.

Проблема подготовки специалистов для социокультурной сферы является сегодня остроактуальной, поскольку они способны организовать приобщение людей к конкретному культурному социуму, к ценностям отечественной и мировой культуры и искусства, к определенной культурной среде и обеспечить вовлечение разновозрастной аудитории в социально-культурное творчество разных видов.

По нашему мнению, белорусская система образования в сфере культуры в целом готова для тесных интеграционных взаимодействий с европейским образовательным пространством, однако дальнейшая активизация такого взаимодействия возможна в ходе преобразования отдельных ее звеньев и решения ряда противоречий. Среди них «выделяются противоречия между:

– потребностью общества в высокопрофессиональных, компетентных и творчески развитых специалистах и инертностью образовательной системы в целом и отдельных ее компонентов в частности;

– необходимостью считаться с глобализационными вызовами общества и возможностью сохранения национальной, культурной, этнической идентичности и своеобразия белорусских культурных традиций, фольклора, обычаев, обрядов;

– интенсификацией социокультурного пространства, профессиональной сферы жизни людей и экстенсивным характером изменений в содержании образования;

– готовностью учреждений образования работать на требуемый обществом результат и несоответствием научно-методического обеспечения образовательного процесса на отдельных уровнях образования» [5, с. 17–18].

Главную цель профессионального образования в сфере культуры, вытекающую из современного представления о механизмах развития человеческой цивилизации, можно сформулировать как обеспечение опережающего развития профессиональных способностей, компетентности и творческих качеств специалиста, приобщение его к ценностям мировой и отечественной культуры, воспитание духовности, нравственности, патриотизма.

Таким образом, развитие системы подготовки кадров для сферы культуры происходит в условиях повышенной образовательной активности населения, когда на этапе формирующегося информационного пространства в стране профессиональная компетентность, грамотность и образованность становятся приоритетными для достижения высокого социального статуса и личностного роста.

Сущностно-содержательные детерминанты понятий «компетенция» и «компетентность» различны. Компетенция большинством ученых понимается как «обобщенная характеристика профессионализма специалиста и представляет собой знания, умения и опыт, необходимые для решения теоретических и практических задач. А компетентность представляет собой способность применять знания и опыт для решения профессиональных, социальных и личностных проблем» [2, с. 35]. Если компетенция – это изначально заданное требование к образовательной подготовке обучаемого, то компетентность – это уже состоявшееся личностное качество, которое можно диагностировать.

И. А. Зимняя определяет компетентность как «основывающийся на знаниях, интеллектуально и личностно обусловленный опыт социально-профессиональной жизнедеятельности человека» [1, с. 21]. Следовательно, компетентность – это способность практически реализовать компетенцию, то есть способность к осмыслению, анализу, синтезу и использованию имеющихся теоретических знаний в процессе определенной практической деятельности.

Следует отметить, что проблема классификации компетенций, формируемых в образовательном процессе не имеет однозначного толкования. Так, по результатам международного проекта TUNING (Tuning Education Structures in Europe), в рамках которого «осуществлялся поиск европейских методологических подходов к проектированию компетенций, определены 30 видов компетенций, объединенных в три группы: системные, инструментальные, межличностные» [6, с. 34].

В документах ЮНЕСКО обосновываются компетенции, которые рассматриваются в качестве прогнозируемого результата образования. В 1996 году Совет Европы определил «пять групп ключевых компетенций, которые направлены на потребности рынка труда и экономических преобразований, и на которые целесообразно ориентироваться в образовательном процессе» [6, с. 48]:

– политические и социальные компетенции, связанные со способностью совместного принятия решений, регулировки конфликтов ненасильственным путём, участия в формировании и развитии демократических институтов;

– межкультурные компетенции, направленные на формирование навыков жизни в многокультурном обществе, развитие у молодёжи понимания различий, уважения друг друга, способности мирно сосуществовать с людьми других культур, языков и религий;

– коммуникативные компетенции, определяющие устное и письменное общение, включая владение несколькими языками, что приобретает все возрастающее значение;

– информационные компетенции, связанные с жизнью в информационном обществе, включающие владение новыми информационными технологиями, понимание специфики их применения, способность критического отношения к потокам информации и рекламе;

– компетенции, отражающие способность и желание учиться всю жизнь как основу непрерывной профессиональной подготовки, личностного роста и социального прогресса.

В макете образовательного стандарта высшего образования первой ступени Республики Беларусь компетенции представлены тремя группами: академические, профессиональные, социально-личностные. В группу академических компетенций входят информационные, а группу социально-личностных компетенций составляют социальные и коммуникативные.

Следует отметить, что в науке нет единого подхода к процедуре классификации компетенций. В подавляющем большинстве научных публикаций «различаются следующие группы компетенций:

– профессиональные или специальные, определяющие владение собственно профессиональной деятельностью;

– общепрофессиональные, связанные с несколькими предметными областями или видами профессиональной деятельности, которыми должен овладеть выпускник в рамках своей профессии;

– ключевые (универсальные, надпрофессиональные, социально-личностные), способствующие эффективному решению задач из различных отраслей и выполнению социально-профессиональных функций на основе обобщенных знаний, умений и универсальных способностей» [4, с. 277].

Как справедливо отмечает С. Н. Чистякова, «компетенции – это обобщенные способы действий, обеспечивающие продуктивное выполнение профессиональной деятельности. Это способности человека реализовывать на практике свою компетентность» [7]. В основе компетенции лежат способности к различным видам деятельности, т.е. совокупность способов действий.

В современной социокультурной ситуации очевидной становится необходимость качественно иной подготовки педагога, позволяющей сочетать фундаментальность профессиональных базовых знаний с продуктивностью мышления и практикоориентированным, творческим подходом к решению конкретных педагогических задач. Основная цель современного образования может быть сформулирована как подготовка разносторонне развитой личности профессионала, способного к социальной адаптации, успешной трудовой деятельности, самообразованию и творчеству. А креативно мыслящий, прогнозирующий результаты своей деятельности и моделирующий образовательный процесс педагог является движущей силой для достижения такой цели. Именно поэтому в настоящее время спрос на квалифицированную, творчески мыслящую, конкурентоспособную личность педагога, способного воспитывать учащихся в динамично меняющемся мире, не прекращает расти.

В науке данная проблема рассматривается в контексте формирования профессиональных требований к специалисту (А. Г. Бермус, Н. Ф. Ефремова, И. А. Зимняя и др.), а также нового подхода к конструированию образовательных стандартов (А. В. Хуторской). Исследователи, изучавшие природу компетенции, отмечают ее многосторонний, разновекторный и системно структурный характер.

Под педагогической компетенцией целесообразно понимать единство знаний и опыта, а под компетентностью выраженную способность личности применять их для решения профессиональных и личностных проблем. В образовательном процессе у студентов формируются и развиваются профессиональные компетенции, определяющие готовность к педагогической деятельности на основе профессионально значимых личностных качеств.

Как показывает анализ научной литературы и педагогической практики, профессионально значимыми качествами педагога являются:

- педагогическая направленность как доминирующая система мотивов, определяющая поведение педагога и его отношение к профессии;
- педагогическое целеполагание как умение определить важность педагогических задач в зависимости от конкретных условий;
- педагогическое мышление как овладение системой средств решения педагогических задач;
- педагогическая рефлексия как способность педагога к самоанализу;
- педагогический такт как отношение к учащемуся как к главной ценности.

Следовательно, компетентность – это интегративная характеристика личности, которую можно приобрести в процессе обучения или практической подготовки. Педагогическая компетентность включает знание преподаваемого предмета, педагогическую, психологическую и методическую грамотность учителя, а также наличие опыта работы с обучаемыми. А педагогическая компетенция обусловлена наличием ряда качеств, необходимых для профессии педагога. К ним относятся умение работать с разновозрастной аудиторией, способность к обучению, эмоциональная устойчивость, эмпатия, наблюдательность, рефлексивность и др. Следовательно, под профессиональной компетентностью педагога понимается единство его теоретической и практической готовности к осуществлению педагогической деятельности.

Содержание подготовки педагога по той или иной специальности представлено в квалификационной характеристике, являющейся нормативной моделью компетентности педагога и отражающей научно обоснованный состав профессиональных знаний, умений и навыков. Квалификационная характеристика – это система требований к подготовке учителя как на теоретико-методологическом, так на практическом уровне. Содержание теоретической готовности составляют общенаучные, психолого-педагогические и специальные знания. Теоретическая деятельность будущего педагога проявляется в умении педагогически мыслить, что предполагает наличие аналитических, прогностических, проективных, рефлексивных умений.

Содержание практической готовности составляют организаторские и коммуникативные умения. Организаторские умения включают мобилизационные, информационно-дидактические, развивающие и ориентационные. Мобилизационные умения учителя предполагают: формирование потребности в знаниях и приемах организации учебной деятельности; развитие у учащихся творческого отношения к явлениям окружающей действительности путем решения проблемных ситуаций; адекватное использование методов поощрения и порицания, создание атмосферы сопереживания и эмпатии.

Информационно-дидактические умения учителя включают: работу с различными источниками информации, адаптацию ее применительно к целям и задачам образовательного процесса; изложение учебного материала с учётом специфики предмета, уровня подготовленности учащихся, их жизненного опыта и возраста; использование различных методов и приемов обучения, логику построения процесса преподавания и усвоения учебной информации учащимися; эффективное использование информационно-коммуникативных технологий; диагностику уровня усвоения учащимися нового материала с использованием разнообразных методов; творческое отношение к содержанию образования, формам, средствам и методам обучения.

Развивающие умения предполагают: определение «зоны ближайшего развития» (по Л. С. Выготскому) отдельных учеников и класса в целом; создание условий для развития познавательных процессов, воли и чувств учащихся; стимулирование познавательной активности и творческого мышления; развитие индивидуальных особенностей, способностей и талантов учащихся.

Ориентационные умения направлены на: формирование нравственно-ценностных установок воспитанников; формирование устойчивого интереса к учебной деятельности; организацию совместной творческой деятельности с целью развития социально значимых качеств личности.

Коммуникативные умения учителя включают педагогическое общение, педагогическую технику, а также перцептивные умения педагогического акже перцептивные умения, которые проявляются на начальном этапе общения в виде понимания учащихся, учителей, родителей. Для реализации этих умений на практике необходимо знание ценностных ориентаций другого человека, что отражается в идеалах, потребностях, интересах. К перцептивным умениям относятся: восприятие и адекватная интерпретация сигналов от собеседника; умение проникать в суть личности другого человека; определение типа личности и темперамента учащегося.

Таким образом, профессионализм в широком смысле можно определить как совокупность теоретических знаний, практических умений и навыков, а также личностных качеств, необходимых для успешного осуществления профессиональной деятельности. При этом профессиональная компетенция педагога представляет собой совокупность нормативно заданных, социально и профессионально обусловленных требований к педагогу, обеспечивающих продуктивную деятельность в образовательном процессе. Это интегративное качество, состоящее из когнитивного, отражающего профессиональные знания, функционально-деятельностного, операционально-технологического (умения, навыки, способы деятельности) и ценностно-смыслового (отношение к осуществляемой деятельности) компонентов.

Итак, современная подготовка специалистов для социокультурной сферы базируется на компетентностном подходе к организации и содержанию образовательного процесса, что рассматривается как перспективная тенденция развития образовательных систем, поскольку позволяет удовлетворить потребности и ожидания большинства участников рынка труда. Формирование педагогических компетенций студентов базируется на ряде методологических подходов, включающих системный, культурологический, знаниевый, личностно-деятельностный, которые детерминируют цель, задачи, содержание образования, педагогические технологии, что отражается на результатах образования, представленных в виде системы профессиональных компетенций и личностно значимых качеств выпускника учреждения высшего образования сферы культуры.

Литература

1. Зимняя И. А. Ключевые компетентности как результативно-целевая основа компетентностного подхода в образовании. – Москва : ИЦПКПС, 2004. – 38 с.
2. Зимняя И. А. Ключевые компетенции – новая парадигма результата образования // Высшее образование. – № 5. – 2003. – С. 34–42.
3. Казакова Н. Е., Валеева И. А. Теоретические основы исследования полипрофессионализма учителя сельской школы [Электронный ресурс] // Образование: исследовано в мире. – 2004. – Режим доступа: <http://scipeople.ru/publication/35958/> (дата обращения 20.02.2021).
4. Ломакина Г. Р. Педагогическая компетентность и компетенция: проблемы терминологии [Электронный ресурс] // Педагогическое мастерство: материалы Междунар. науч. конф. (г. Москва, апрель 2012 г.). – Москва : Буки-Веди, 2012. – С. 276–279. – Режим доступа: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/22/2190/> (дата обращения: 15.01.2020).
5. Малахова И. А. Методологические аспекты применения компетентностного подхода в образовании в сфере культуры Республики Беларусь // Austrian Journal of Humanities and Social Sciences Scientific. – Vienna, 2016. – № 11–12. – Р. 15–24.
6. Настройка образовательных структур в Европе. Вклад университетов в Болонский процесс. – TUNING, 2006. – 130 с.
7. Чистякова С. Н. Педагогические компетенции и их роль в обеспечении качества образования [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.instrao.ru/images/1Treshka/Nauchnye_shkoli/Chistyakova/ (дата обращения: 17.11.2020).

УДК 781.91

Акустические и цифровые клавишные инструменты в учебном процессе творческих вузов

С. В. Марин, Ю. В. Марина

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

Аннотация. В статье актуализируется и раскрывается проблема обеспеченности парка клавишных инструментов в системе профессиональной подготовки музыкантов. Рассматривается значимость качественных характеристик клавишных инструментов в формировании компетенций в условиях внедрения государственных образовательных стандартов нового поколения. Уделяется внимание вопросу содержания, обслуживания акустических клавишных инструментов. На основе анализа возможностей цифровых и акустических фортепиано сформулированы варианты организации учебной деятельности. Освещается звуковой потенциал и музыкальные технологии современных электронных клавишных инструментов.

Ключевые слова: музыкальное образование, клавишные музыкальные инструменты, цифровое пианино.

Современное общество формирует новые требования к подготовке специалиста с высшим образованием. В условиях модернизации и реформирования образовательной системы большое значение уделяется качеству труда педагога, его компетентности, высокому профессионализму и творческой активности. Комплексный подход организации профессионального образования выступает залогом успешного формирования устойчивого интереса у обучающихся к той или иной области знаний, способствовать успешному процессу профессионального образования будущих специалистов.

Музыкальная педагогика ориентируется на реализацию основных требований, предъявляемых к музыкальному воспитанию: прежде всего, это формирование творческой личности настоящих ценителей музыки. Для музыканта-учителя и музыканта-исполнителя эмоциональность, сознательность, инициативность, творческое отношение к музыке, способность к собственной интерпретации, исполнительская воля и самообладание не просто желательны, но совершенно необходимы.

Дисциплина «Фортепиано» является составной, а для специального фортепиано – основной частью профессиональной подготовки студентов и предусматривает овладение основами игры на инструменте в объёме, необходимом для дальнейшей практической деятельности. Исполнительская деятельность в классе фортепиано является основной задачей процесса обучения. Профессиональный уровень исполнителя, концертмейстера, преподавателя напрямую зависит от того, насколько он грамотно и свободно владеет инструментом. Что, в свою очередь, невозможно без практического воплощения в классе и на концертной эстраде получаемых в процессе обучения умений и навыков. Непосредственное содержание дисциплины фортепиано, ее цели и задачи в значительной степени определяют свою роль в развитии творческих способностей и образного мышления.

Успех решения всего спектра исполнительских, учебных задач напрямую зависит и от качественных характеристик клавишных инструментов. Очевидно, анализ комплексного подхода в организации рационального размещения, обслуживания

клавишных инструментов способствует реализации эффективной учебной деятельности, как при контактной аудиторной работе, так и в самостоятельной подготовке студентов.

Аудитории вуза предоставляют студентам ряд акустических фортепиано и концертных роялей. «Климат в посещении очень сильно воздействует на строй инструмента и функционирование механики, поэтому необходимо стараться избегать и предотвращать изменение влажности воздуха» [3, с. 158]. Существует остроумное техническое решение защиты пианино или рояля от влияния климата в помещении. Это – система Damprr-Chaser, которая может быть установлена в пианино или рояль. Damprr-Chaser – это устройство, которое увлажняет деку в сухое зимнее время и осушает ее летом и осенью. Прибор снабжен электронным датчиком влажности воздуха и обеспечивает в инструменте постоянную влажность 48%. Установка Damprr-Chaser позволяет стабилизировать строй инструмента и значительно снизить его зависимость от климатических условий в помещении» [3, с. 161]. Новые концертные рояли, приобретенные за последнее время Сибирским государственным институтом искусств им. Дмитрия Хворостовского, а также особо ценные инструменты кафедр обеспечены минимальными необходимыми условиями содержания акустических клавишных инструментов, продляющими их эксплуатационный период – на них установлены современные системы климат-контроля.

Возраст старейших инструментов СГИИ на сегодняшний день, составляет несколько десятилетий. Такие инструменты, выработав свой ресурс, зачастую, еще долго продолжают эксплуатироваться, ожидая своей замены на новый. Уход за состоянием инструментов осуществляется настройщиками вуза, которые вынуждены зачастую «реанимировать» некоторые экземпляры. Практически каждый студент, постигающий секреты исполнительского мастерства, имел опыт общения с фортепиано с изрядно изношенной механической составляющей инструмента.

Процесс исполнения – это комплекс сразу нескольких уровней восприятия и передачи музыкальной информации. А именно, в голове – слуховые и рациональные представления, в руках – физические и тактильные ощущения пианистического аппарата. «Между нажимом пальца на клавишу и движением молоточка, извлекающего звук, создана довольно сложная механическая система из рычагов и толкающих, пружинящих и направляющих приспособлений» [2, с. 108]. Поэтому инструмент должен соответствовать определенным критериям: иметь хороший строй и отрегулированную механику. Несоответствующее качество этих условий значительно снижает возможность реализовать комплекс художественных задач студента, тормозит не только творческий, но и учебный процесс исполнителя. «В хорошо отрегулированном инструменте <...> добавочные шумы не очень заметны, но при некоторой «разыгранности» механизма они достигают значительной силы и мешают музыкальному восприятию так же, как и скрип педали или другие шумы» [2, с. 109]. Все усилия музыканта в такой ситуации направлены на абстрагирование от реальных звуковых и осязательных ощущений и домысливания предполагаемого результата. Большое значение в процессе профессионального «взросления» студентов играют объёмы музыкального материала, которые должны быть изучены в короткий срок. Интенсивность занятий на некачественных инструментах в этом случае становится прямо-пропорциональной нанесению вреда слуху музыканта, нарушению координации сложного механизма игровых ощущений музыканта-исполнителя. Здесь уместно вспомнить одну очень верную мысль – играть надо уметь на любых инструментах, а учиться на хороших. На этапе формирования интуитивно-эмпирического слуха, очень важны занятия на хорошо настроенных инструментах. «Интуитивно-эмпирический слух развивается не на уроках сольфеджио, а, скорее, на занятиях по специальности, где преподаватель-исполнитель для достижения художественного результата находит самые разнообразные приемы, не обращаясь к музыкальной теории» [1, с. 170].

В профессиональной судьбе пианиста есть одна важная особенность – приходится играть всегда на разных инструментах. Поэтому с самого начала обучения разумно воспитывать способность быстро приспосабливаться к новому инструменту. А для этого необходимо организовать не только самостоятельную работу, но и проводить уроки в разных аудиториях. То же самое касается и акустических условий. Нужно уметь реагировать на «сухую» и «влажную» акустику небольших классов, малых или больших концертных залов и «адаптировать» свою игру под конкретную акустику. Выросло уже не одно поколение музыкантов-пианистов, которые прошли этапы своего профессионального становления на инструментах далеко не лучшего качества. Этот рост состоялся, к сожалению, не благодаря, а вопреки этому обстоятельству. В среде студенчества по-прежнему бытует поговорка: «если получилось на плохом инструменте, значит на хорошем тем более получится!». С одной стороны – это способ поддержать энтузиазм занятий, т. е. «когда-нибудь мы будем играть на хороших инструментах», с другой – своего рода профессиональная «закалка».

Практически каждый из известных производителей фортепиано выделяет из своего модельного ряда инструменты с характеристиками, подходящими для профессиональной работы. При выборе инструмента для аудиторий, где проходят занятия со студентами-пианистами необходимо, прежде всего, обращать внимание именно на этот показатель в технических характеристиках роялей. Как правило, в таких классах размещаются концертные рояли, способные выдержать нагрузку многочасовых репетиций. Акустические клавишные инструменты не предполагают мобильности использования. Их габариты, вес, заставляют контролировать вопрос рационального размещения инструментов по репетиториям. Обновление парка дорогостоящих акустических клавишных инструментов процесс затяжной. Приоритетными точками дислокаций роялей остаются концертные залы учебного заведения, аудитории классов фортепианной, концертмейстерской, камерной подготовки. Кафедральные аудитории других исполнительских дисциплин.

Сейчас музыкант нового формата, это специалист, успешно применяющий в своей творческой деятельности современные цифровые технологии, воспитанный бережно, с уважением относиться к культурным традициям. Введение вынужденной практики дистанционного обучения, онлайн трансляций концертных выступлений, заочного формата конкурсных мероприятий заставляет прибегнуть музыкантов к цифровым технологиям и новым видам деятельности.

Многие творческие вузы изучив и оценив ряд достоинств современных моделей цифровых фортепиано дополнили ими свои аудитории. Некоторые достоинства незаменимы, это небольшие габариты, сравнительно небольшая цена, не затратность обслуживания, стабильность строя, регулировка уровня громкости, способность записи собственного исполнения и многие другие параметры. Современные технологии в области цифровых клавишных инструментов шагнули далеко вперед. Так, при выборе моделей цифровых пианино можно оценить уровень имитации акустического инструмента, хотя никогда не достичь уровня оригинала, безусловно, это правда. Однако, «чистота» звучания, ровность клавиатуры представителей цифровых инструментов, успешно решают задачи репетиционной подготовки, отработки технических моментов исполнительских задач. А при нехватке аудиторий есть возможность заниматься в наушниках, задействуя одновременно не один инструмент... Следует учесть, что для моделирования звучания современных цифровых пианино производители выбирают не просто лучшие модели, а эталонные экземпляры, которые хранятся в условиях, близких к идеальным и настраиваются исключительно выдающимися мастерами.

Широкое применение в профессиональной и учебной деятельности цифровых фортепиано, безусловно, уже свершившийся факт. И дальше это обстоятельство, по объективным причинам, будет только расти. Как тренажер, позволяющий заниматься в любое время суток, как аппарат для определенных задач – освоение нотного текста, чтение с листа, отработка некоторых технических трудностей, – а также, в исключительных случаях, использование на концерте при отсутствии акустического рояля, цифровое фортепиано – находка для профессионалов. Однако, по-прежнему, звуковые возможности этих инструментов ограничены. Трудно себе представить, может быть на сегодняшний день, смешение гармонических красок К. Дебюсси или М. Равеля, звукопись О. Мессиана или турбулентность и многомерность звуковых сфер А. Скрябина на инструменте с сэмплами, пусть хоть и с ровной клавиатурой, с имитацией молоточковой механики и «чистым» строем. Усредненный, «не искушенный» слух не услышит разницы акустического и цифрового звучания. Поскольку в исполнительских дисциплинах воспитание звуковых представлений и способов их реализации должно быть предметом особого внимания, занятия на цифровых клавишных инструментах могут быть полезны в случаях технической проработки некоторых исполнительских приемов, выучивании нотного текста. Цифровые пианино, как инструменты с безупречным строем и набором тембров клавесина, органа, могут справляться с иллюстративными функциями в классах теории и истории музыки. Существуют модели электронных клавишных инструментов с имитацией аутентичных тембров и строев исторических видов клавесина (Цифровой клавесин Roland).

Необходимо отметить еще одно приспособление электронного происхождения, которое не только само по себе представляет профессиональный интерес в процессе обучения музыканта-пианиста, но и в свете последних событий, связанных с мировой пандемией коронавируса, которое может стать полноценным помощником в общении музыкантов онлайн. Речь идет о Дисклавире фирмы Yamaha, в основе которого, все-таки, находится акустический инструмент. По задумке инженеров Дисклавир предназначен для образовательного процесса – дистанционных уроков и мастер-классов. Встроенная система оптических датчиков, распознающих 1024 уровня скорости нажатия клавиш и движений молоточков и 256 положений педали, в мельчайших подробностях позволяет и записать и, при наличии интернета и такого же инструмента онлайн, передать в режиме реального времени на расстоянии. Положительную оценку это устройство уже получило от признанных мастеров исполнительского искусства, Элисо Вирсаладзе, Владимир Овчинников, Наталья Труль.

Современные возможности клавишных инструментов предоставляют широкий спектр вариантов организации учебной и профессиональной деятельности музыкантов. Комплексный подход к контролю, обслуживанию и распределению клавишных инструментов позволяет обеспечить оптимальные условия для формирования компетенций, повысить качество процесса самоподготовки студентов, обеспечить сохранность инструментария на протяжении всего эксплуатационного срока, рекомендуемого производителем.

Литература

1. Горбунова И. Б. Проблемы формирования когнитивного слуха профессионального музыканта // Мир науки, культуры, образования. – № 3 (64). – 2017. – С. 169–170.
2. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. – Москва : Классика-XXI, 2001.
3. Форсс Карл-Йохан Настройка пианино и роялей. Пер. с нем. Клопов В. А. – Москва : ИП Броканова М. Э. – 2009. – С. 108–109.

О роли концертмейстерской подготовки в профессиональном становлении бакалавра музыкальной педагогики

Е. М. Попова

Челябинский государственный институт культуры

Аннотация. В статье рассматриваются основные направления профессиональной подготовки бакалавра музыкальной педагогики в концертмейстерском классе. Определены первостепенные задачи процесса обучения бакалавра музыкальной педагогики в концертмейстерском классе. Автор уделяет внимание особенностям работы над школьно-песенным репертуаром, чтением с листа, подбору по слуху, транспонированием. Представлена примерная тематика дисциплины «Концертмейстерский класс» и содержание самостоятельной работы студентов.

Ключевые слова: бакалавр музыкальной педагогики, концертмейстерский класс, методика.

В профессиональном становлении бакалавра музыкальной педагогики ведущее место занимает концертмейстерская подготовка, так как деятельность педагога-музыканта неразрывно связана с искусством аккомпанемента, и, в первую очередь, с умением аккомпанировать собственному пению, а также сольному, ансамблевому и хоровому пению детей.

Основными задачами дисциплины «Концертмейстерский класс» по направлению подготовки 53.03.06 Музыказнание и музыкально-прикладное искусство являются: формирование интереса к концертмейстерскому искусству, воспитание художественного вкуса и исполнительской культуры, освоение исполнительского репертуара различных жанров, форм и стилей, совершенствование умений и навыков чтения с листа, подбора по слуху, транспонирования.

В отличие от концертмейстерской подготовки музыканта-исполнителя, основной репертуар в концертмейстерском классе бакалавра музыкальной педагогики представляет собой произведения школьно-песенного репертуара. Умение петь под собственный аккомпанемент – основная цель концертмейстерской подготовки будущего педагога-музыканта. Поэтому большее внимание в процессе концертмейстерской подготовки бакалавра музыкальной педагогики уделяется работе над школьно-песенным репертуаром. Данный вид музыкального исполнительства является наиболее значимым в профессиональной деятельности будущего педагога-музыканта, так как в общеобразовательных школах уделяется особое внимание сольному, ансамблевому и хоровому пению, которое не только развивает музыкальные способности ребенка, но и играет важную роль в музыкально-эстетическом развитии и нравственном воспитании детей. Яркое артистичное и эмоционально-образное исполнение, а также вступительное слово учителя, включающее в себя знакомство с творчеством авторов музыки и поэтического текста песни, обращение к воображению детей, определение эмоционально-смыслового содержания произведения, использование иллюстраций, позволяет побудить у детей интерес к работе над песенным репертуаром. Исполняя произведения школьного репертуара под собственный аккомпанемент, студенту необходимо умение слушать себя, осуществлять слуховой контроль над звуковым балансом собственного голоса

и аккомпанемента (не заглушать пение фортепианной партией, сохраняя при этом художественный уровень произведения). Работа над разучиванием школьно-песенного и хорового репертуара требует от студента развитой способности управлять своим вниманием, распределяя его между игрой по нотам и наблюдением за классом, используя при этом элементы дирижерской техники (показ вступления и дыхания головой или рукой). Данное качество возможно при наличии хорошо развитых координационных способностей, основанных на полной психофизиологической свободе игрового аппарата, ощущения веса руки и контакта с клавиатурой.

Одним из важных компонентов профессионального мастерства педагога-музыканта является чтение с листа. Г. М. Цыпин формулирует принципы развивающего обучения, которые со всей полнотой и отчетливостью выявляют себя в процессе чтения нот с листа: «а) увеличение объема используемого в учении музыкального материала; б) ускорение темпов его прохождения» [1, с. 147]. Умение играть по нотам без предварительной подготовки способствует расширению кругозора студента за счет увеличения объема репертуара и ускорения темпов его прохождения. Мысленное прочтение нотного текста на основе внутренне-слуховых представлений как подготовительный этап к чтению за инструментом позволяет студентам избежать текстологических и исполнительских ошибок. В процессе чтения нотного текста с листа у студентов формируется умение передачи эмоционально-смыслового содержания музыки неизвестного или малоизвестного произведения, не искажая при этом темпо-ритмической, ладовой, интонационной сторон нотного текста. Приобретение умения читать нотный текст с листа, совмещая при этом вокальную строчку с поэтическим текстом и партией аккомпанемента. Значительное время необходимо уделять освоению приемов облегчения фактуры – это преобразование разложенных гармонических фигураций в основные гармонические функции, облегчение аккордов, варьирование или замена украшений и подголосков, замена ритмически усложненных последовательностей на элементарную пульсацию.

Умение подбирать по слуху произведения школьно-песенного репертуара не только способствует развитию комплекса музыкальных способностей, но и является одним из профессионально важных качеств педагога-музыканта. Развитию данного качества способствует метод теоретического анализа и слухового контроля. Первоначально необходимо выбрать основную тональность песни, удобную для тесситуры детского голоса, определить основные гармонические функции, а также отклонения в тональности первой степени родства. Следующим важным моментом является выбор типа фактуры, который будет соответствовать созданию художественного образа и технической подготовки студента. Задания для самостоятельной работы включают подбор по слуху песен школьного репертуара по выбору студента с использованием различных типов фактуры, а также вступления и заключения к песне.

Транспонирование занимает центральное место в концертмейстерском арсенале будущего педагога-музыканта, так как позволяет устранить тесситурные неудобства вокальной партии и дает возможность более широкого выбора репертуара. Умение транспонировать позволяет применять на практике знание курса гармонии, аппликатурных формул, гамм, арпеджио, аккордов и наиболее значимо для дальнейшей практической работы. Этапы процесса транспонирования включают в себя: целостный охват произведения (мысленное проигрывание); определение тонального плана, гармонических особенностей аккомпанемента, фактурных формул; выявление и тщательное обдумывание трудноисполнимых мест (гармония, модуляции, знаки альтерации, аппликатура); транспонирование произведения в заданную тональность (с соблюдением темпо-ритма, динамики, агогики); корректировка деталей. Формирование данных навыков необходимо начинать с транспонирования на м. 2 (когда изменяются

лишь только знаки), а дальнейшем постепенно увеличивая интервал и сложность фактуры. Для наиболее эффективного овладения навыком транспонирования Е. М. Шендерович предлагает метод интервального перемещения: «Видя фактуру, ощущая ее зрительно, мы приучаем себя к мысли о том, что при транспонировании она сдвигается и таким образом нота, написанная, предположим, на третьей линейке, теперь будет находиться между второй и третьей линейками. Если же эту ноту мы примем за основу аккорда, будем считать её опорной, то весь остальной аккорд берется пальцами автоматически» [2, с. 64].

Составной частью профессионального становления бакалавра музыкальной педагогики в процессе концертмейстерской подготовки является самостоятельная работа над музыкальным произведением, цель которой состоит в создании обоснованной интерпретации, грамотной стилистической трактовки нотного текста. Развитию навыков самостоятельной работы с нотным текстом способствует глубокое изучение творчества композитора, его стиля (не только в фортепианном жанре, но и симфоническом, камерном, вокальном и т. д.), знакомство с культурно-историческим строем, при котором возникло данное произведение, тщательное рассмотрение авторских указаний, осмысливание различных редакций и исполнительских трактовок. Примерное содержание самостоятельной работы, соответствующее темам дисциплины «Концертмейстерский класс», представлено в таблице 1.

Таблица 1. Темы и содержание самостоятельной работы

Наименование темы	Содержание самостоятельной работы
Тема 1. Музыкально-исполнительские навыки аккомпанемента на примере изучения произведений различных стилей, эпох, композиторов	Подготовка к концертному выступлению, создание художественного образа исполняемого музыкального произведения. Выявление характерных особенностей стиля эпохи, композитора в исполняемых произведениях
Тема 2. Специфика исполнения аккомпанемента вокальных и инструментальных произведений	Исполнительский анализ изучаемого музыкального произведения
Тема 3. Работа над фортепианной партией. Собственно исполнительские задачи	Оркестровка фортепианной фактуры в оперных ариях
Тема 4. Содержание, композиционная структура, характер фактуры аккомпанемента	Эскизное прохождение музыкальных произведений. Определить вид аккомпанемента и особенности его исполнения
Тема 5. Особенности поэтического текста, связь слова и звука	Создание эмоциональной программы исполняемого произведения
Тема 6. Работа с солистом	Исполнить партию солиста-вокалиста голосом, аккомпанируя себе; воспроизвести на фортепиано трехстрочную партитуру произведения.

Тема 7. Чтение с листа – необходимый структурный компонент концертмейстерской подготовки будущего учителя музыки	Чтение с листа романсов, песен, произведений школьно-песенного репертуара
Тема 8. Формирование навыков транспонирования Транспонирование на интервал м.2, б.2.	Транспонирование на интервал м.2, б.2. романсов, песен, произведений школьно-песенного репертуара по выбору студента
Тема 9. Развитие навыков игры по слуху	Подбор по слуху песен школьного репертуара по выбору студента

Основные требования, применяемые к самостоятельной работе в процессе концертмейстерской подготовки: степень сложности репертуара, выбранного для самостоятельных заданий, должна соответствовать принципу постепенного перехода с одного уровня сложности на другой (систематичности и последовательности); развитие интереса и мотивации у студентов исполнять музыкальные произведения различных стилистических направлений; формирование навыков систематических занятий и привычки к труду.

Таким образом, концертмейстерская подготовка бакалавра музыкальной педагогики имеет первостепенное значение в профессиональном становлении бакалавра музыкальной педагогики.

Литература

1. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано: учеб. пособие. – Москва : Просвещение, 1984. – 176 с.
2. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – Москва : Музыка, 1996. – 206 с.

УДК 785

Творческая лаборатория как форма преддипломной практики студентов специальности 53.02.07 Теория музыки

О. А. Пугачева

Архангельский музыкальный колледж

Аннотация. В статье рассматривается организация проведения преддипломной практики студентов специальности 53.02.07 Теория музыки в форме творческой лаборатории. Данная форма позволяет выявить степень готовности выпускника к будущей профессиональной деятельности, мотивацию, организационные и профессиональные навыки. Подобная форма является прекрасным вариантом профориентационной работы, способом успешного взаимодействия преподавателей и учащихся музыкальных школ и студентов музыкального колледжа.

Ключевые слова: преддипломная практика, творческая лаборатория, метод «Шесть шляп мышления», интеллект-карта, квест – образовательная технология.

Преддипломная практика – это завершающий этап обучения студентов, который направлен на закрепление навыков, показывающих готовность к будущей профессиональной деятельности. Преддипломная практика студентов согласно федеральному образовательному стандарту специальности 53.02.07 Теория музыки, утвержденного приказом Минобрнауки России от 27.10.2014 N 1387, проводится в VII-VIII семестрах. Цели и задачи преддипломной практики: формирование у обучающихся общих и профессиональных компетенций, приобретение опыта практической работы по специальности. Формы прохождения преддипломной практики могут быть различны.

В 2018 – 2019 учебном году в Архангельском музыкальном колледже прохождение преддипломной практики студентами специальности 53.02.07 Теория музыки было организовано в форме образовательного проекта, который включал в себя подготовку, организацию и проведение студентами творческих лабораторий по теме реферата по профессиональному модулю «Педагогическая деятельность».

Цель проекта – стремление найти новые формы взаимодействия студентов и преподавателей музыкального колледжа, учащихся и преподавателей ДМШ и ДШИ, сочетающие традиционные принципы обучения и современные образовательные технологии, позволяющие максимально активизировать творческий подход обучающихся в рамках музыкально-теоретических дисциплин. В подобной форме организации преддипломной практики студенты имеют возможность продемонстрировать степень овладения видами профессиональной деятельности – педагогическая деятельность, общими и профессиональными компетенциями, согласно федеральному образовательному стандарту. Каждая творческая лаборатория представляет собой два занятия: вводное и конкурсное. Вводное занятие – творческая познавательная работа с учащимися с использованием современных образовательных технологий. Конкурсное занятие – проведение конкурса по теме лабораторий.

В 2018 – 2019 учебном году студентами IV курса специальности 53.02.07 Теория музыки были организованы и проведены четыре творческих лаборатории: «Мьюзикл-пазлы», «Музыкальная шкатулка», «Музыкальный помощник», «Я – журналист!».

Для реализации творческой лаборатории студенту необходимо:

- составить план занятий, используя современные образовательные технологии;
- разработать необходимый дидактический материал, используя информационно-коммуникационные технологии, в том числе грамот для конкурсного занятия;
- организовать и провести два занятия;
- проанализировать свою деятельность и деятельность учащихся.

Целью творческой лаборатории «Мьюзикл-пазл» стало развитие наиболее востребованных творческих навыков музыканта в сочетании с традиционными формами, а именно, навыка исполнения аккомпанемента по буквенно-цифровым или функциональным обозначениям на основе популярных мелодий из мьюзиклов. В лаборатории приняли участие учащиеся 6 класса.

В данной лаборатории используются игровые образовательные технологии, технология сбора пазлов. Данный метод работы позволяет в адаптированной для разного уровня подготовки и музыкальных способностей учащихся форме организовать основные формы работы на сольфеджио – мелодический диктант, слуховой анализ, практические упражнения, вокально-интонационные упражнения, ритмические и творческие задания.

Вводное занятие строится по следующему плану:

- собрать мелодию мьюзикла (рис.1) из предложенных фрагментов-пазлов, спеть ее нотами;
- расположить предложенные интервалы в определенной последовательности, спеть интервальную последовательность двухголосно;
- спеть мелодию мьюзикла одновременно с интервальной цепочкой (трехголосно);
- подобрать аккомпанемент к мелодии мьюзикла по слуху, используя предложенные аккорды;
- построить аккорды аккорды;
- сыграть аккомпанемент в определенной фактуре;
- спеть мелодию мьюзикла с игрой аккомпанемента;
- спеть мелодию мьюзикла и интервальной последовательности с игрой аккомпанемента;
- спеть мелодию под аккомпанемент (фонограмма) с использованием шумовых инструментов.

Конкурсное занятие строится по схеме вводного занятия.

Для организации данной лаборатории студенту было необходимо подготовить следующий дидактический материал:

- тема из мьюзикла, которая представлена в фрагментах – пазлах;
- интервальная последовательность;
- фонограмма к мелодии (с дублированием мелодии и без дублирования).

В творческой лаборатории «Музыкальная шкатулка» приняли участие ученики 4 класса, которые любят решать познавательные задачи, связанные с музыкальной культурой по предложенной заранее теме. Вводное занятие – это квест по материалу, изучаемому в рамках предметов сольфеджио и музыкальная литература. Дети по командам выполняют задания квеста, демонстрируя знания по сольфеджио и слушанию музыки.

В данной лаборатории квест является образовательной технологией, которая способствует развитию аналитических способностей, фантазии и творчества.

В данном квесте семь этапов, которые разнообразны по содержанию, формам работы:

1 этап – «Загадки о музыке». На данном этапе участники дают ответы на предложенные загадки.

2 этап – «Музыкальный эрудит». Участники выполняют тестовые задания.

3 этап – «Музыкальные инструменты». Учащимся предлагаются карточки с изображением различных инструментов. Им нужно назвать музыкальные инструменты и группу, к которой они относятся.

4 этап – «Рассказ из нот». Участникам игры предлагается текст рассказа или сказки с использованием названий нот, которые заменяют слова или часть слова. Школьники должны прочитать текст без ошибок и с выражением.

5 этап – «Ритмическая эстафета». Игроки команд выстраиваются в колонны лицом к жюри. Капитаны команд вытягивают карточки из четырех предложенных с одинаковым ритмическим рисунком. Затем по сигналу, как эстафету, передают ритмическую фразу стоящему впереди игроку путём простукивания ритма по его спине. Этот игрок в свою очередь передает следующему то, что сумел воспринять и запомнить. Последний игрок в колонне, получив ритмическое сообщение, записывает его и демонстрирует жюри. Оценивается как правильность, так и скорость выполнения задания.

6 этап – «Музыкальная викторина». Необходимо определить музыкальное произведение и его автора.

7 этап – «Музыкальный кроссворд». Нужно определить музыкальные инструменты, назвать термины, композиторов и т.д.

Score

"Мои любимые вещи"
из мюзикла "Звуки музыки"

Р. Роджерс
Arranger

Piano

Pno.

Pno.

Рисунок 1. Мелодия мюзикла

Конкурсное занятие – игра «В фанты». Участники делятся на команды. Каждый участник вытягивает задание - «фант». Если участник выполняет задание, то приносит балл команде. Выигрывает команда, которая наберет большее количество баллов.

Для организации данной лаборатории студенту было необходимо подготовить следующий дидактический материал:

- презентация для сопровождения прохождения этапов квеста;
- задания квеста;
- упражнения для выполнения заданий – фантов.

Творческая лаборатория «Музыкальный помощник» направлена на развитие у учащихся 5 класса нестандартного мышления. В рамках вводного занятия происходит оценка эффективности выполнения определенных заданий по сольфеджио, используя интеллект-карты в качестве подсказок. Участниками создаются интеллект-карты по теме «Интервалы», с помощью которых выполняются практические задания:

- определение на слух интервалов вне лада
- пение от ноты «ре» интервалов интервалы, которые были определены;
- нахождение образных характеристик каждого интервала;
- создание интеллект-карты «Интервалы», используя инструкцию по составлению интеллект-карт;
- определение на слух интервалов вне лада (уровень сложности соответствует интервальной последовательности, которая использовалась в начале урока), используя созданную интеллект-карту;
- сравнение результатов выполнения задания с интеллект-картой и без нее.

Основой конкурсного занятия является составление интеллект-карты на заданную тему и синквейнов к терминам, которые появятся на интеллект-карте. Каждый участник зачитывает свой синквейн, не называя самого термина. Если по синквейну угадали термин, то участник проходит в следующий тур. Участники, прошедшие во второй тур, загадывают следующий синквейн-загадку. Побеждают ученики, чьи термины угадали в обоих турах.

Для организации данной лаборатории студенту было необходимо подготовить следующий дидактический материал:

- презентация для сопровождения создания интеллект-карты;
- презентация для сопровождения второго тура, в котором отражены принципы создания синквейна.

Цель творческой лаборатории «Я – журналист!» – желание привлечь внимание детей к журналистской деятельности, стремление научить писать небольшие публицистические тексты, создавать газету. Для организации вводного занятия используется образовательная технология «Шесть шляп мышления», которая позволяет в формате дискуссии рассмотреть проблему с различных точек зрения. Ответив на определенные вопросы, ученики 7 класса смогли построить модель своей идеальной газеты.

Вводное занятие строится по следующему плану:

- ознакомление с газетами: что это такое, какие рубрики есть;
- формулирование особенностей составления статей;
- создание газеты на примере деятельности музыкального колледжа.

К конкурсному занятию детям необходимо создать газету по выбранной теме, которые будут оценены конкурсной комиссией.

Подобная форма организации преддипломной практики позволяет успешно оценить результаты освоения общих и профессиональных компетенций (таблица 1).

Таблица 1. Показатели оценки результатов обучения

Результаты обучения (освоенные профессиональные компетенции)	Основные показатели оценки результатов
<p>ПК 1.1. Осуществлять педагогическую и учебно-методическую деятельность в детских школах искусств, детских музыкальных школах, других образовательных учреждениях дополнительного образования, общеобразовательных учреждениях, учреждениях СПО.</p>	<p>Демонстрация владения содержанием учебных дисциплин, формулировки целей и задач образовательного процесса. Осуществление выбора средств педагогической коммуникации. Использование в соответствии с поставленной целью и задачами форм, методов, средств обучения. Демонстрация основ методической деятельности.</p>
<p>ПК 1.2. Использовать знания в области психологии и педагогики, специальных и музыкально-теоретических дисциплин в преподавательской деятельности.</p>	<p>Учет индивидуальных особенностей и возможностей обучаемых, дифференциация в организации учебной деятельности.</p>
<p>ПК 1.3. Использовать базовые знания и навыки по организации и анализу учебного процесса, по методике подготовки и проведения урока в классе музыкально-теоретических дисциплин.</p>	<p>Определение целей и задач занятия в соответствии с программными требованиями. Осуществление планирования занятий в соответствии с поставленными целями. Соответствие дидактическим и методическим требованиям к уроку. Проведение диагностики, оценки процесса и результата обучения. Владение методами анализа проведенного занятия. Осуществление самоанализа деятельности.</p>
<p>ПК 1.4. Осваивать учебно-педагогический репертуар.</p>	<p>Подбор репертуара для обучающегося, включая произведения, которые могут служить основой для развития конкретных творческих навыков и в то же время отвечать дидактическим задачам его общего развития. Демонстрация навыка педагогического анализа музыкальной литературы.</p>
<p>ПК 1.5. Применять классические и современные методы преподавания музыкально-теоретических дисциплин.</p>	<p>Использование в соответствии с поставленной целью и содержанием учебного занятия методов преподавания и воспитания творческого начала в обучении. Демонстрация творческой активности, умения находить рациональные методы работы.</p>

ПК 1.6. Использовать индивидуальные методы и приёмы работы в классе музыкально-теоретических дисциплин с учетом возрастных, психологических и физиологических особенностей обучающихся.	Учет индивидуальных особенностей и возможностей обучаемых. Определение эффективности применения различных методов, приемов, методик, форм организации обучения и воспитания.
ПК 1.7. Планировать развитие профессиональных навыков у обучающихся.	Умение находить и анализировать информацию, необходимую для решения педагогических проблем, повышения эффективности педагогической деятельности, обоснованный выбор методов развития профессиональных умений обучающихся.
ПК 1.8. Пользоваться учебно-методической литературой, формировать, критически оценивать и обосновывать собственные приёмы и методы преподавания.	Применение профессиональных знаний и терминологии. Критическая оценка возможности использования учебно-методического материала в определенных условиях.

В данных лабораториях приняли участие более 40 учащихся ДМШ и ДШИ г. Архангельска, Приморской ДШИ. Активно осуществлялось взаимодействие студентов с преподавателями музыкальных школ, которые вносили коррективы в план занятий, учитывая возраст детей, степень подготовки, их музыкальные данные. Студенты на государственном экзамене смогли проанализировать практическую значимость выполненной работы, продемонстрировать результаты проведения лабораторий.

На данный момент трое из четырех выпускников 2019 года успешно работают в ДШИ Архангельской области, одна выпускница продолжила обучение по направлению «Музыкальная журналистика» в РАМ им. Гнесиных.

УДК 372.874

К вопросу о переосмыслении роли творческих дисциплин в образовательном процессе

Е. А. Рубец

Пятигорский государственный университет

Аннотация. В статье рассматривается необходимость переосмысления роли творческих дисциплин в современном образовательном процессе. Отмечается, что на пути к признанию «равноправия» творческих дисциплин стоит ряд преград. В частности, новому статусу препятствуют стереотипы общественности. В статье раскрываются основные направления, которые способствуют решению данной проблемы. Показывается необходимость научно-исследовательской работы педагога, а также отмечается роль качественной аргументации важности творческих учебных предметов. Решающее значение имеет педагогическое мастерство преподавателя творческих дисциплин.

Ключевые слова: педагогика творчества, творческие дисциплины, педагогическое мастерство.

Сегодня общество выдвигает особые требования к личности: наряду со знаниями, умениями и навыками, формируемыми в образовательных учреждениях, личность должна обладать креативностью, творческим мышлением. В этой связи творческие дисциплины обретают, наконец, достойный статус в образовательном процессе.

Однако приобретение такого статуса требует переосмысления некоторых аспектов преподавания данного типа дисциплин. Прежде всего, важно принять тот факт, что творческие дисциплины теперь уже играют не второстепенную, как это было принято долгие годы, развивающую роль в образовании, а являются полноценными школьными предметами. На пути к признанию «равноправия» творческих дисциплин, несомненно, стоит ряд трудностей и преград. Одной из такой преград является стереотипы. В их числе стереотипы о том, что творческие дисциплины носят скорее развлекательный характер; нужны только творческим личностям; не имеют практической пользы.

Несомненно, все эти утверждения являются безосновательными. Но тем не менее, именно они не позволяют творческим дисциплинам перейти на заслуженный уровень в образовательном процессе. Необходимо разбивать эти стереотипы как на государственном, так и на индивидуальном уровнях. Особенно важна работа каждого преподавателя творческих дисциплин в рамках отдельно взятого учебного заведения.

Во-первых, педагогу необходимо стремиться вести научно-методическую деятельность, публиковать материалы своих исследований в известных изданиях. Это повышает престижность самой дисциплины, утверждает ее состоятельность, научность, обоснованность и способствует дальнейшим исследованиям. Чрезвычайно важно обращаться к опыту зарубежных исследователей, сопоставлять его с достижениями отечественных исследователей.

Во-вторых, необходимо доносить до родителей обучающихся актуальность изучения творческих дисциплин. Неоспорим тот факт, что отношение к учебе зарождается в семье, поэтому, если ребенок с малых лет слышит о том, что пение и рисование – это бесполезно и бесперспективно, то в 90% он станет так же думать. В этой связи педагогу необходимо проводить мероприятия, которые позволят изменить представление о

творческих дисциплинах. При этом следует избегать формализма, мероприятия должны быть убедительны, показывать, что творчество способствует когнитивному развитию и, значит, полезно всем. Кроме того, важно доносить роль творческих дисциплин как своеобразного морального стержня, позволяющего устоять в век «искушения изобилием» [2, с. 180].

Важно помнить тот факт, что главнейшим принципом современного образования является культуросообразность [1, с. 92]. Реализация данного принципа напрямую связана с качественным изучением творческих дисциплин.

Ну и в-третьих, наверное, самое важное в повышении роли педагогических дисциплин, это то, что подход педагогов должен быть профессиональным, научно и методически обоснованным. Важно осуществить переход обучающихся с простого, перцептивного уровня на уровень истинно творческий, деятельностный. Научить не только воспринимать, но и созидать. Это требует высокого педагогического мастерства.

Современный подход к творчеству предполагает активную деятельность личности, решение поставленных задач, ее самоактуализацию. Именно эти аспекты, на наш взгляд, и должны лежать в основе педагогического понимания творчества.

В процессе преподавания творческих дисциплин педагогу, подобно эквилибристу, необходимо соблюдать баланс между эмоциональной, духовной составляющей и научно-методическим обеспечением. Вдохновляющий поиск, творческие порывы должны прочно держаться на качественных педагогических технологиях. В этом, прежде всего и заключается педагогическое мастерство.

Обратимся к сущности педагогического мастерства преподавателя творческих дисциплин. Отметим, что в данной статье в первую очередь анализируются творческие дисциплины, имеющие художественную направленность.

Педагогическое мастерство учителя является своего рода синтезом определенных профессиональных, деловых и личностных качеств, которые и составляют высокую эффективность педагогического процесса. Педагогическое мастерство подразумевает владение педагогом совокупностью психолого-педагогических знаний, умений и навыков, соединенных с профессиональной увлеченностью, развитым педагогическим мышлением и интуицией. Оно формируется на базе опыта, глубокого осмысления средств учебно-воспитательной работы и воплощается в применении системы эффективных методов решения профессиональных задач, в высоком качестве их выполнения, в единстве науки и искусства.

Существенной чертой педагогического мастерства педагога-художника выступает умение в доступной форме излагать сложные проблемы, способность увлечь своим предметом каждого ученика. Учитель должен непрерывно наблюдать за жизнью учащихся, интересоваться их увлечениями, анализировать причины того или иного поведения, выявлять факты и явления, оказывающие влияние на их формирование.

Важнейшим аспектом педагогического мастерства выступает педагогическое творчество. Так как педагогический труд должен всегда быть творческим, что обусловлено тем, что каждый раз уникальны обучаемые, обстоятельства, личность самого педагога. В этой связи и любое педагогическое решение должно основываться на эти всегда неповторимые факторы. Специфика педагогического творчества заключается в том, что оно направлено на взаимообогащение, творческое сотрудничество обучающего и обучаемого.

Для того, чтобы педагогический процесс был максимально эффективным, учителю необходимо обладать рядом качеств. Рассмотрим далее эти качества.

Важными профессиональными качествами педагога, преподающего творческие дисциплины, являются трудолюбие, работоспособность, дисциплинированность,

ответственность, умение поставить цель, избрать пути ее достижения, настойчивость, стремление постоянно повышать качество своего труда и т. д.

В процессе взаимодействия с учениками учитель должен проявлять гуманизм, т. е. относиться к человеку как высшей ценности на земле, выражая это отношение в конкретных делах и поступках. Гуманные отношения подразумевают интерес к личности учащегося, сочувствие ученику, поддержка, уважение к его мнению, понимание особенностей развития ребенка и при этом высокая требовательность к его учебной деятельности.

Гуманизм учителя выражается, прежде всего, в искренней заинтересованности в развитии личности ученика.

Учитель — это всегда активная, творческая личность. Он является организатором повседневной жизни школьников. Будучи преподавателем творческих дисциплин, важно вызывать интерес у учащихся к творчеству, побуждать их к созиданию. Детский коллектив является сложным организмом и для того, чтобы управлять им, необходимы сила воли, сообразительность, изобретательность, настойчивость. Важной чертой педагогического мастерства выступает активность учителя.

Решающую роль играют такие качества учителя, как открытость, отзывчивость, душевная чуткость. Дети очень тонко чувствуют неискренность и фальшь. Например, испытывая неприязнь к своей работе, учителю вряд ли удастся это скрыть от учащихся. Умение чувствовать настроение учащихся является залогом педагогического успеха.

Чрезвычайно важно соблюдать единство слов и деяний, т.е. если учитель призывает учеников быть нравственными, то и сам он должен стремиться быть нравственным. Требуя от учеников справедливости, важно самому быть справедливым и т.п.

Важнейшими качествами учителя выступают выдержка и самообладание. Необходимо всегда контролировать свои эмоции и поведение. Категорически нельзя переносить личные проблемы в учебный процесс.

Неотъемлемым профессиональным качеством учителя выступает справедливость, оценочные суждения его должны быть обоснованы и соответствовать уровню развития школьников.

Отдельно стоит сказать о таком качестве, как требовательность. Педагог обязан быть требовательным, причем самые высокие требования он должен предъявлять к себе. Однако требовательность к учащимся должна быть разумной: с одной стороны, никогда нельзя забывать о том, что ученик должен стремиться добиваться высоких результатов в своей учебной деятельности, с другой стороны – важно учитывать возможности развивающейся личности.

Весьма сложным, порой противоречивым аспектом в преподавании творческих дисциплин выступает критика, оценка. Если в точных науках данный вопрос заранее определен, если решение неверно, то ученик получает соответствующую оценку, то на уроках изобразительного искусства грани оценивания на первый взгляд, весьма размыты. При этом, особую опасность представляет как полное отсутствие критики, так и, напротив, чрезмерное количество замечаний. В первом случае ученик перестает стремиться к лучшим результатам, во втором – может потерять интерес к предмету. В этой связи показателем педагогического мастерства умение педагога четко обозначить критерии оценивания и, мягко, но по сути формулировать свои замечания.

Одним из важных качеств учителя является чувство юмора, которое позволяет достичь взаимопонимания с учащимися. Удачная шутка, интересный афоризм, улыбка создают в классе положительный эмоциональный фон.

Несомненно, в своей педагогической деятельности, учитель должен проявлять компетентность, т.е. знание преподаваемого предмета должно быть на высочайшем уровне.

Для достижения этого необходимо такое качество, как стремление к совершенству. Это значит, что педагог должен непрерывно искать пути по улучшению своей деятельности: читать новейшую литературу, изучать опыт других педагогов, посещать выставки, различные творческие мастер-классы, конференции и пр.

Итак, значение творческих дисциплин в образовательном процессе требует переосмысления. Большое внимание следует уделить борьбе со стереотипами о творчестве, которые не позволяют творческим дисциплинам получить заслуженный статус полноценных учебных предметов. Представленные выше основные направления деятельности педагога, способствующие повышению роли творческих дисциплин в общественном сознании, не являются исчерпывающими и требуют дальнейшего развития.

Литература

1. Санников М. А. Культуросообразность как принцип образования в современной России. – Санкт-Петербург : Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербургская православная духовная академия, 2011. – С. 92–93.
2. Семина Н. Б. Искушение изобилием: Homo festivus на фоне потребительского рая. – Пятигорск : ПГУ. – 2018. – С. 180–184.

УДК 784.4

Творчество Л. А. Руслановой в контексте профессиональной подготовки студентов специальности «сольное и хоровое народное пение»

С. Ю. Тарасова

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

Аннотация. Материал статьи опирается на личный педагогический опыт. В данной работе рассматриваются вопросы нахождения методов и творческих приёмов, главной целью которых является профессиональная подготовка студентов специальности «сольное и хоровое народное пение» через изучение творчества выдающейся исполнительницы русских народных песен Лидии Андреевны Руслановой. Статья опирается на авторитетные исследования по вопросам народно-певческого образования, исполнительского стиля великой Лидии Руслановой, необходимости теоретического подхода в системе образования народно-певческому искусству.

Ключевые слова: Л. А. Русланова, профессиональная подготовка студентов, народное пение

Студенты специальности «сольное и хоровое народное пение» изучают народную песню как вид музыкального искусства, как науку, как уникальное вокальное явление русской песенности. Народная песня – это духовный источник народного творчества. В каждой истинно народной песне частица души. В жизни русского народа песня стала особым явлением, о чём много говорили в своих произведениях поэты и писатели.

Народно-певческое образование в настоящее время получают в детских школах искусств, музыкальных колледжах, университетах, академиях, консерваториях, талантливые молодые исполнители. Для решения педагогических задач, необходимо чётко понимать: как нужно обучать народному пению, на каком материале строить обучение и насколько востребовано и интересно народное музыкальное искусство современному молодому поколению.

Вопросом о необходимости обучения народному пению задавался ещё Лев Львович Христиансен в своей работе «Работа с народными певцами». Он говорил: «<...> надо учить! <...> необходимо иметь широкий культурный кругозор, надо быть интеллигентными, знающими историю музыки, поэзию, театр, живопись <...> можно и должно обучать тонкостям народного вокального мастерства и искусству переживания <...>» и выход видел в профессиональном обучении [6, с. 2].

Сегодня актуален вопрос и о формировании интереса к фольклору у современной молодёжи путём поиска новых форм в обучении. В программе обучения по специальности «сольное и хоровое народное пение» предусмотрено изучение песен аутентичной традиции, авторских произведений, песен из репертуара известных певцов. Изучая творчество Марии Кривополеновой, Аграфены Глинкиной, Аграфены Оленичевой, Ольги Трушиной, студенты соприкасаются с аутентичной традицией народного исполнительства. С другой стороны, в обучении народному пению для профессионального искусства, является важным постижение мастерства через изучение творчества известных талантливых исполнителей русских народных песен: Фёдора Шаляпина, Ольги Ковалёвой, Надежды Плевицкой, Людмилы Зыкиной, Марии Мордасовой и многих других. Одним из ярких явлений в народно-певческом исполнительстве является творчество великой Лидии Андреевны

Руслановой. Эта выдающаяся певица, с красивым голосом, яркой исполнительской манерой, наделённой актёрским талантом, подкреплённым уникальной жизненной правдой, является своеобразным камертоном, для певческого воспитания молодых исполнителей народной песни. В Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, изучению творчества Лидии Андреевны посвятила свою монографию профессор кафедры народного пения и этномузыкологии Ирина Львовна Егорова. В книге «Исполнительский стиль Лидии Руслановой» автор пишет: «Искусство Лидии Андреевны во многом предопределило развитие современного профессионального исполнительства в народной традиции, которое на сегодня не представляет собой однородного явления... Обращение к творчеству Лидии Андреевны Руслановой, оставившей неизгладимый след в истории песенного профессионального исполнительства XX века позволяет раскрыть многие аспекты проблемы сольного народно-певческого творчества» [3, с. 4]. Ирина Львовна посвятила этот труд, тонкостям манеры и исполнительского стиля Руслановой, выявила приёмы и методы интерпретации песенного фольклора как основы творческого стиля певицы. На эту работу мы опираемся в практической деятельности и, конечно же, изучаем и исполняем сами песни великой певицы.

Лидия Андреевна – выдающаяся певица, цельная личность, прекрасная исполнительница народных песен, это пример для подражания для молодых исполнителей. В этом году ей исполнилось бы 120 лет. На родине исполнительницы, в Саратове, регулярно проводится в честь Руслановой Всероссийский конкурс исполнителей её имени. С особым усердием и удовольствием студенты изучают биографию, жизненный путь, её творчество. «Вся жизнь моя связана с песней. Сколько помню себя, возле меня – песня», – рассказывала о себе Лидия Андреевна Русланова. Родилась певица в крестьянской семье, в селе Чернавка Саратовской губернии. Семья была бедная. Маленькая Лидия, вместе с бабушкой, мастерицей петь песни бывала на свадьбах, гуляниях, на полевых работах. Так она впитывала русскую песню. Очень рано Русланова запела: «не помню, когда я сама научилась петь, но представления начала давать лет с шести. Мать лежала больная, а я расхаживала, как по сцене по русской печке и пела всё подряд, что знала – и деревенское, и городское. Городские песни совсем без труда запоминала. В деревне пели сложно, с «подполозами», а эти услышала – раз и уж пою» [4]. Очень рано Лидочка осиротела и попала в сиротский приют, где кроме школьных занятий проводились музыкальные. Преподаватель, регент местной церкви, заметил музыкальность девочки и определил её в церковный хор, где как она сама говорила «я быстро стала солисткой». Как-то однажды, когда Руслановой было 17 лет, её услышал профессор Саратовской консерватории М. М. Медведев и пригласил учиться в консерваторию академическому пению. Но проучившись немного, Русланова поняла «академической певицей мне не быть». Тянуло к русской песне «...моя сила была в непосредственности, в естественности, в единстве с тем миром, где родилась песня. Я в себе это берегла» [4].

Эта искренность, сила характера, красота голоса принесла Лидии Андреевне успех и славу. Саратовский писатель Вардугин в своей документальной повести восхищается исполнением Лидии Андреевны: «Искренне веря, и сопереживая каждому слову, каждому повороту событий сюжета, она находила такие интонации в голосе, что не могла оставить равнодушным никого из слушателей. Жизненная правда, свойственная русским народным песням, приобретала в её исполнении наивысшую значимость» [1, с. 3].

Её репертуар охватывает широкий жанровый состав песен: от народных песен крестьянской традиции, до песен Великой отечественной войны и составляет 125 песен! Творчество Руслановой – яркий пример певицы, имеющей свой стиль в исполнении, который нужно изучать и перенимать.

Интерес является одним из ведущих компонентов, направляющих личность на действие либо деятельность. Для того чтобы студенту был интересен не только конкретный предмет изучения, но и путь его познания, необходимо создавать соответствующие условия, при которых учение перерастает в увлечение и становится удовольствием. Сформировать интерес помогает творческий процесс. Из опыта педагогической работы, мне удалось удачно сочетать педагогические цели обучения через создание концертных программ. Так родилась идея создания концертной программы «Памяти Л. А. Руслановой» в рамках подготовки выпускной квалификационной работы. Целью творческой работы является, изучение песенного репертуара Руслановой, показ атмосферы века, в котором, воспитывалась великая певица, как росла, творила, посредством народных песен. Корпус программы составят песни из репертуара самой певицы, другая часть песен, раннего происхождения и передающих временную атмосферу эпохи, в которой жила и творила Русланова. Эта работа очень спланирует и увлекает студентов. А ведь главная задача педагога и заключается в том, чтобы заинтересовать, побудить к творчеству и развивать умственные, мыслительные процессы у обучающегося.

При работе над песнями, студентам предлагается провести теоретическое осмысление материала, найти правильные технические установки. Главным в работе является осознанность в применении вокальных приёмов, умение найти и создать художественный образ исполняемой песни. Это обеспечит качественный результат. Впервые Лев Львович Христиансен обратил внимание на взаимосвязь напева русской народной песни с поэтическим текстом, а также на необходимость научного подхода к работе над ней. В статье Е. Е. Голенищевой «Вклад Л. Л. Христиансена в развитие профессионального народно-певческого искусства и образования» автор отмечает: «В основе его концепции лежит метод целостного изучения РНП и принцип идейного единства, синтезирующий образную слитность её поэтического и музыкального начала...» [2, с. 127]. В своей педагогической работе я стараюсь научить студента самостоятельно добывать информацию из авторитетных источников, дать навыки самообразования и сформировать научное мышление. Вот такое исследование выполнила студентка 3 курса специальности «Сольное и хоровое народное пение» факультета СПО СГК им Л. В. Собинова Коноплясова София, работая над песней из репертуара Лидии Андреевны Руслановой, в рамках дисциплины «Сольное пение».

Овладение исполнительским мастерством требует исполнителя, серьезной вдумчивой работы над множеством компонентов: анализом музыкальной ткани песни, оттачиванием технических приёмов исполнения, а самым трудным является создание и нахождение целостного художественного сценического образа [7.] Данный подход очень эффективно срабатывает в процессе создания своеобразной режиссуры песни. Великая русская певица Лидия Андреевна Русланова говорила так: «Хорошо петь – очень трудно. Изведёшься, пока постигнешь душу песни, пока разгадаешь её загадку. Песню я не пою, я её играю. Это целая пьеса с несколькими ролями».

«Ах, ты степь широкая» (обработка А. Новикова) – старинная русская народная песня. Об исполнении этой песни, Лидия Русланова говорила: «Пела широко и раздольно, как выучилась у народа. Ведь чего я хочу, когда пою: «Ох ты, степь широкая, степь раздольная! Ох ты, Волга-матушка, Волга вольная!» – Чего я добиваюсь? А того добиваюсь, чтобы люди, сидящие в зале, видели эту Волгу, эту степь раздольную. Я хочу, чтобы они ощущали умиление и даже лёгкую грусть» [5].

«Ах, ты степь широкая» – лирическая песня протяжной формы, с красивой, широкого дыхания мелодией. Напев характеризуется скачкообразным движением мелодии на интервалы сексты, септимы, октавы, со сменой опорных тонов и устоев лада, с распевками, придающими лёгкость и прозрачность мелодической ткани песни. Тональность ля минор

звучит выразительно. В образно-смысловом содержании песни заложена глубокая сосредоточенность и выразительность. Идея песни связана с предостережением об опасности. Темп в песне медленный, что создаёт особое напряжённое звучание и помогает погрузиться в раздумье, передать тяжесть переживания глубоких чувств. Размер переменный. Эта уникальная песня является одним из величайших произведений русского народного творчества и всегда исполняется как сокровенная молитва.

Этапы работы над песней:

- ознакомительный этап с произведением – разбор содержания песни;
- детальная работа – разбор средств художественной выразительности;
- создание своего образа, сценария поведения и действий, подготавливающих к концертному исполнению.

План работы над песней: прослушать песню в исполнении Л. А. Руслановой; проанализировать исполнительские приёмы, используемые певицей; приступить к разбору песенного материала.

1. Проанализировать музыкальный материал: натуральный минор; мелодия с широкими мелодическими ходами. Пропеть сольфеджио.

2. Прочитать выразительно текст в ритме напева.

3. Подставить поэтический текст.

4. Определить дыхательные фразы: они соответствуют следующему строению в 1 куплете (в последующих куплетах строятся аналогично):

«Ах, ты, степь широкая, (v) степь раздольная. (v)

Широко, ты матушка(v) протянулася. (v)

5. Определить фразировку – акцентные доли первая во 2, 4, 7, 10 тактах первого куплета (в последующих куплетах фразы строятся аналогично):

Ах, ты, степь широкая, (v) степь раздольная. (v)

Широко, ты матушка(v) протянулася. (v)

6. Методом предлагаемых обстоятельств, по системе Станиславского представить: кто я в этой песне, где и когда происходит событие.

7. Выявить в поэтическом тексте основную мысль.

8. Найти ассоциативные образы-эмоции.

9. Закрепить полученные «картинки».

10. Выучить музыкально-поэтический текст наизусть.

11. Выразительно исполнить песню.

Процесс работы над песней должен приносить удовлетворение, вовлекать в работу, расширять репертуарный багаж исполнителя. Наибольшее воздействие на развитие творческого подхода в обучении, оказывают удачные концертные и конкурсные выступления студентов, а также ориентированность на лучших, талантливых исполнителей, творчество которых и мотивирует достигать высоких профессиональных результатов и музыкального культурного развития. Изучение творчества и репертуара великих исполнителей обладает высоким педагогическим воздействием на формирование музыкального вкуса студентов. Данная статья не претендует на исчерпывающее изложение всех возможных методических и творческих приёмов в освещаемом вопросе. Главной целью было найти методы и творческие приёмы, главной целью которых является профессиональная подготовка студентов специальности «сольное и хоровое народное пение» через изучение творчества выдающихся исполнителей русских народных песен.

Литература

1. Вардугин В. И. Легенды и жизнь Лидии Руслановой. – Саратов : Приволж. кн. изд-во, 1999. – 239 с.

2. Голенищева Е. Е. Кулапина О. И. Эволюция исследований русского народно-певческого искусства: теория, история, практика : монография. – Саратов, 2019. – 202 с.
3. Егорова И. Л. Исполнительский стиль Лидии Руслановой. – Саратов, 2010. – 220 с.
4. Кольцов Н. Русские песни из репертуара Л. Руслановой. – Москва, 1973. – 93с.
5. Русланова Л. Жизнь моя, песня // Советская эстрада и цирк. – 1969. – № 7.
6. Христиансен Л. Л. Работа с народными певцами. – Саратов, 1972. – 81 с.
7. Христиансен Л. Л. Ладовая интонационность народной песни. – Москва : Сов. комп. – 1976. – 390 с.

О специфике подготовки звукорежиссерских кадров в Узбекистане

А. В. Хмыров

Государственная консерватория Узбекистана

Аннотация. В данной статье речь идет о процессе подготовки в рамках вузов культуры и искусства Узбекистана звукорежиссёрских кадров, что включает вопросы, касающиеся изучения специальных дисциплин: истории, теории, практики звукорежиссуры на радио, телевидении, кино, в концертных залах и открытых площадках, связанных с массовыми мероприятиями, а также в студиях звукозаписи, медиа центрах. Весь этот комплекс средств направлен на воспитание профессиональных кадров, обладающих широкими теоретическими познаниями и практическими навыками в сфере звукорежиссерского искусства, без чего сегодня не мыслится современная художественная культура. Весь комплекс поднятых здесь вопросов наблюдается на опыте работы двух специализированных кафедр: «Музыкальной звукорежиссуры и информатики» Государственной консерватории Узбекистана и «Звукорежиссуры и операторского мастерства» Государственного института искусств и культуры Узбекистана.

Ключевые слова: звукорежиссура, Государственная консерватория Узбекистана, Государственный институт искусств и культуры Узбекистана.

Звукорежиссура в Узбекистане исторически сформировалась на «производстве» искусства, чему первоначально послужило создание студий звукозаписи в Ташкенте, на базе которых в 1945 году, совместно с эвакуированным Ногинским заводом грампластинок, начинает работать Ташкентский завод грампластинок, с чем и была связана деятельность первых местных звукорежиссеров. Свой вклад в развитие этой профессии вносит также Дом Радио, где в 1980 году формируется штат специалистов в лице О. Валиева, А. Тимохина, Ю. Сальникова, Н. Хасанова, Т. Умурзакова, Г. Ким, М. Прокофьева, В. Гущина и др., окончивших спецкурсы и прошедших стажировку в Москве.

«Институт повышения квалификации работников радио и телевидения Центрально-азиатских республик» стал кузницей звукорежиссерских кадров Узбекистана, овладевших техникой профессиональной звукозаписи, применения современного звукового оборудования в аппаратно-студийных комплексах, обладающих различными звукозаписывающими программами.

Потребность в специалистах возросла особенно в 1991 году, что способствовало открытию соответствующий отделений в вузах культуры и искусства Узбекистана.

В Государственной консерватории Узбекистана создается кафедра музыкальной звукорежиссуры, а в Государственном институте искусств и культуры Узбекистана – отделение «Звукорежиссура кино, телевидения и радио», куда в качестве преподавателей приглашаются специалисты звукового производства радио, телевидения и концертно-студийной деятельности. Соответственно разрабатываются учебные планы на основе Российской академии музыки (РАМ) имени Гнесиных и Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова.

На протяжении 30 лет учебные программы меняются, пополняются, совершенствуются. В сферу образования и компьютерных музыкальных программ внедряются новые технологии.

Сегодня в программе обучения студентов нашли применение новейшие достижения в области зарубежных нововведений и методик; наряду с использованием иностранной учебной литературы, создана оригинальная звукорежиссерская научно-методическая база. Работа со студентами дифференцирована и направлена как на теоретическое, так и практическое освоение предмета с использованием знаний в производстве искусства.

Звукорежиссура – междисциплинарная профессия, состоящая из знаний в области физики, акустики, теории музыки, программного звукового обеспечения, звукового оборудования, систем звукозаписи и др., что лежит в основе специальных и дополнительных дисциплин.

В Государственной консерватории Узбекистана занятия по специальным предметам проходят в специализированных аудиториях, а также в студиях звукозаписи. Кафедра «Музыкальной звукорежиссуры и информатики» располагает двумя учебными и профессиональными студиями, где студенты реализуют свои творческие проекты, осуществляя запись музыкальных программ, спектаклей, фонограмм к фильмам и видеороликам. На протяжении всего процесса вузовской подготовки они изучают, помимо общих, такие предметы, как «Акустические основы звукорежиссуры», «Анализ фонограммы», «Электронная и компьютерная музыка», «Системы звукозаписи и оборудование студий звукозаписи», «Технологии звукозаписи радио, телевидения и массовых представлений», «Современные аудио программы», «Звукорежиссура радио», «Телевизионная звукорежиссура» и др. [1].

Лекции по «Акустическим основам звукорежиссуры» идут в общих аудиториях, тогда как практические навыки приобретаются в студиях Дома Радио, в аппаратно-студийных комплексах телевидения, концертных залов, стадионов, где студенты наблюдают процессы распространения звука, формирования звукового поля, создания искусственной акустики, аурализации, электроакустики, а также физические явления, абсорбенты и т.д. Изучают они также фазовые характеристики, генерацию звука музыкальных инструментов, что помогает в записи и озвучивании концертных программ.

«Анализ фонограммы» направлен на развитие звукорежиссерского слуха и критериев оценки фонограммы, процессов звукозаписи солирующих инструментов и музыкальных коллективов классического и эстрадного жанра. Анализируется также и звуковой дизайн в музыкальной звукорежиссуре. «Электронная и компьютерная музыка» учит студентов разбираться в современных электронных жанрах, записывать электронную музыку, обрабатывать звук, владеть компьютерными технологиями звукозаписи. Исследуется музыкальная форма и проблемы электронной музыки Узбекистана.

«Система звукозаписи и оборудование студий звукозаписи» изучается студентами на основе технических характеристик и возможностей звукового оборудования. Достижения современной техники позволяют применять потенциал аппаратуры в процессе звукозаписи и создания звукового образа. Методика обучения направлена на приобретение практических навыков работы с техникой производителей звукового оборудования.

Предмет «Современные аудио программы» направлен на овладение компьютерными технологиями в программах Reaper, Nuendo, Cubase, Pro Tools, Logic, используемыми в студиях звукозаписи, концертных залах, театрах, на радио, телевидении, что позволяет создавать качественную фонограмму. Здесь студенты приобретают навыки звукозаписи, анализа, монтажа, обработки и сведения звука.

«Технологии звукозаписи радио, телевидения и массовых представлений» представляет собой теоретический курс в области звукозаписи в каждой сфере звукорежиссуры, соединяя различные формы записи и проведения прямого эфира, работы с ПТС. Теоретические знания закрепляются на базе предметов «Звукорежиссура радио» и

«Телевизионная звукорежиссура», которые проходят в Национальной телерадиокомпании Узбекистана («O'zbekiston», «Yoshlar», «Toshkent», «Sport»), в частных радиостанциях и телеканалах («Sevimli TV», «Zo'r TV», «Mening Yurtim» и др.), где студенты осваивают весь процесс подготовки телепередачи до её выхода в эфир, включая звукозапись, монтаж, обработку, сведение программ.

С целью закрепления и развития навыков в искусстве звукорежиссуры студенты проходят производственную практику в государственных и частных студиях звукозаписи, имея возможность практиковаться в концертных залах, таких как «Дружба народов», «Туркестан», «Узбекистан», в студии звукозаписи Дома Радио, ГКУз.

Изучаемые на протяжении четырёх лет предметы взаимодополняют друг друга, способствуя целенаправленному освоению звукорежиссерской профессии и приобретению необходимых навыков в осуществлении высококачественного художественного продукта.

В Государственном институте искусств и культуры Узбекистана звукорежиссура изучается в контексте кино, телевидения и радио [2]. Основной задачей является воспитание навыков профессии в рамках аудиовизуальных искусств. В числе специальных и вспомогательных предметов: «Мастерство звукорежиссуры», «Основы акустики», «Аудиовизуальный анализ», «Компьютерные технологии звукозаписи», «Аксессуары звукозаписи», «Музыкальное и шумовое оформление», «Звуковой монтаж», «Теория и практика звукового дизайна», «Практика озвучивания художественных фильмов» и другие.

Предмет «Мастерство звукорежиссуры» направлен на овладение студентами звукорежиссерской профессии как одной из составляющих постановочной культуры в рамках радио и экранно-сценических форм. Учебный процесс осуществляется с использованием презентаций, иллюстраций, видеоматериалов. Практические навыки приобретаются в студии звукозаписи и в учебном театре института. Приветствуется студенческое производство фильмов, видеороликов, проведение спектаклей, концертов, создание радиоспектаклей, озвучивание и дубляж аудиовизуальных произведений.

Законы распространения звука, АЧХ студий, съёмочных площадок, акустические характеристики голоса, шумов составляют содержание предмета «Основы акустики», задача которого воспитание навыков работы над акустической атмосферой в фильме, над звуковым полем в спектакле и музыкальным балансом. Совместно с «Аудиовизуальным анализом» здесь рассматриваются вопросы формирования звукового пространства, ясности, прозрачности музыкальной и шумовой фонограммы.

И в данном случае речь идет об обработке звука, использовании художественных приёмов в озвучивании, развитии эстетического вкуса в звуковой подаче конкретных фильмов, радио спектаклей, музыкальных произведений.

Кроме занятий, студенты посещают мастер-классы известных специалистов из ближнего и дальнего зарубежья. Надолго запомнилась встреча с проректором по науке, заведующей кафедрой «Аудиовизуальной звукорежиссуры» ВГИКа имени Сергея Герасимова Е. А. Русиновой, которая щедро поделилась с аудиторией своими знаниями относительно воздействия музыки на эмоциональное состояние человека. Хорошее впечатление оставили тренинги с французским режиссёром-документалистом, педагогом компании «Ciné le Miroir» Люком Товеном, под руководством которого студенты снимали короткометражные фильмы.

Такого рода мероприятия воспитывают художественный вкус, расширяют мировоззренческий круг, способствуют под новым углом зрения оценивать и решать технические и художественные задачи, связанные с созданием аудиовизуальных произведений.

Сказанное в целом стимулирует поиск разнообразных решений посредством компьютерных технологий и аудио программ, что и актуализирует предмет «Компьютерные технологии звукозаписи». А навыки использования современных технологий находят место в «Практике озвучивания фильмов».

На базе таких предметов, как «Музыкальное и шумовое оформление» и «Звуковая партитура», студенты учатся правильно применять музыкальный и шумовой материал, в плане направленности озвучивания, подбора и организации звуковой дорожки.

Весь комплекс накопленных знаний используется в процессе работы над звукошумовой фонограммой с учетом акустического пространства, художественности шумов, музыки, речи. Помогают тому базовые знания «Теории и практики звукового дизайна», развивающие творческое мышление, когда речь идет о решении нестандартных задач и анализе аудиовизуальной фонограммы. Новейшие технологии звукозаписи, монтажа, обработки звука, создания акустического пространства, неестественных звуков, а также поиск новых подходов к решению творческой задачи – важнейшие условия эффективного функционирования современной медиа индустрии.

Литература

1. Государственная консерватория Узбекистана: [сайт]. – Ташкент, 2020. – Режим доступа: <http://konservatoriya.uz/en/musiqiy-ovoz-rejissyorligi-kafedrasi/> (дата обращения 15.12.2020).
2. Государственный институт искусств и культуры Узбекистана [сайт]. – Ташкент, 2020. – Режим доступа: <http://dsmi.uz/ru/kafedra-zvukorezhissury-i-operators> (дата обращения 15.12.2020).

РАЗДЕЛ III
КУЛЬТУРА СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

УДК 378.9

**Оптимизация деятельности учреждений культуры
по использованию культуроформирующего потенциала
в работе с сельской молодежью**

О. Н. Гененко, О. Н. Павловская

Белгородский государственный институт искусств и культуры

Аннотация. В статье рассматривается проблема активизации деятельности сельских домов культуры по работе с молодежью. Рассмотрев сельскую молодежь, как субъект деятельности учреждений культуры, выяснили, что комплексное использование культуроформирующего потенциала особенно значимо в работе с сельской молодежью. В статье выявлена роль культуроформирующего потенциала учреждений культуры в формировании личности молодежи. Представлены результаты исследования на предмет предпочтительных форм досуга сельской молодежи в учреждениях культуры. Проанализирована деятельность Красненского СДК Белгородской области по формированию культуры личности сельской молодежи. На основании анализа и результатов исследования предложены рекомендации по эффективной организации досуговой деятельности молодежи в сельских учреждениях культуры.

Ключевые слова: сельская молодежь, культуроформирующий потенциал, досуговая деятельность, формы досуга.

Проблемы молодого поколения всегда находились в центре внимания всех социальных институтов нашего государства. На сегодняшний день проблемы еще более обострились. Так как, происходит разрушение прежних стереотипов поведения, нормативных и ценностных ориентаций. Неуклонно растут алкоголизм, наркомания, обострилось криминальное влияние на молодежь. Одним из главных факторов, который отрицательно действует на формирование личности в этом возрасте, является невозможность и неспособность спрогнозировать свое будущее [2]. Негативное влияние оказывает также отсутствие четких моральных норм. Это неминуемо ведет к вседозволенности.

В формировании личности молодого человека колоссальную роль играют семья, школа, трудовые коллективы, средства массовой информации, молодежные организации. Не менее значима деятельность учреждений культуры. Их основополагающая задача, как социального института, заключается в воспитании молодого поколения как личности. Главным средством здесь выступает духовная культура, а именно, организация разнообразных форм досуга и отдыха, создание условий полной самореализации в сфере досуга с учетом свободного выбора. Процессы выработки заинтересованностей и направленностей молодого поколения требуют более нового подхода к организации их деятельности, расширению его содержательных и управленческих основ. Любая деятельность всегда потенциальна, не исключение и деятельность учреждений культуры.

Возможности культуроформирующего потенциала достаточно широки, могут быть применены в различных аудиториях. Особо актуальна работа с сельской молодежью, которая в значительной степени отличается от молодежи городской. Установка молодых людей на определенные ценности, в том числе и досуговые, во многом зависит от разновидности поселения. Молодежь села полностью готова к организации собственного досуга. Нынешняя сельская молодежь вооружена знаниями, решительна к созданию собственного капитала, следовательно, она полностью способна к самостоятельной деятельности.

Возникают проблемы организации досуга людей на сельской территории, пути решения которых, обусловлены исключением ряда факторов, среди которых:

- переориентация досуговых предпочтений и запросов населения, ориентированных на «западный формат»;

- массовое «одомашнивание» досуга сельских жителей;

- несоответствие качества предоставления учреждениями культуры досуга на селе [1]. Мы проанализировали деятельность Красненского сельского дома культуры по формированию культуроформирующего потенциала молодежи. Большое значение для эффективности деятельности Дома культуры имеет установившееся социокультурное сотрудничество с различными субъектами сельской социально-культурной среды. Оно становится взаимовыгодным способом в процессе воспитательной и культуроформирующей работы среди всех групп населения, проживающих на территории Красненского сельского поселения.

Такая совместная работа имеет следующий ряд положительных сторон:

- возможность привлечения всех категорий населения к участию в клубных формированиях и мероприятиях Дома культуры;

- сохраняется и развивается культурный потенциал социального кластера;

- повышается количество мероприятий, рассчитанных на участие всей семьи;

- возможность расширять культурно-воспитательную среду на широкий социум;

- гармонизация отношений различных социальных групп;

- повышается активность населения в решении социальных проблем территории [3].

Сегодня Дом культуры является местом организации творческой деятельности и общения населения всех возрастных категорий, создавая для этого все необходимые условия. Услуги, предоставляемые учреждением культуры, востребованы жителями села Красное. Обеспечивается комплексный подход к организации досуга всех категорий граждан, проводятся мероприятия с их одновременным участием, которые основываются на преемственности поколений.

Приоритетным направлением Красненского сельского Дома культуры является работа с молодежной аудиторией, привлечение их в различные клубные формирования с учетом их индивидуальных способностей и возможностей. Среди наиболее популярных форм деятельности Красненского сельского Дома культуры среди молодёжи является создание и организация работы любительских творческих коллективов, кружков, студий, любительских объединений, клубов по интересам различной направленности и других клубных формирований.

Работая с молодёжной аудиторией, Дом культуры придерживается не только развлекательного направления в работе, но и старается развивать у данной категории духовно-нравственные качества, чувство патриотизма и ответственности за самого себя и своих товарищей, приобщать к здоровому образу жизни и приобщать к устному народному творчеству, традициям и обрядовой культуре.

Досуг и отдых молодёжи на базе Дома культуры включают следующие виды деятельности: проведение спортивных мероприятий и танцевальных вечеров, различных мероприятий и акций по борьбе против наркотиков, курения и алкоголизма, экологических акций, оформление тематических стендов, привлечение молодежи в проведение концертных и праздничных программ и тематических вечеринок.

Для молодежи проводятся мероприятия, направленные на гражданско-патриотическое воспитание. Активной формой мероприятий для молодёжи являются тематические дискотеки, развлекательные вечеринки.

Молодежь активно привлекается к участию в мероприятиях Дома культуры, посещению кружков, любительских объединений и клубов. На базе Дома культуры для молодежи функционирует 4 клубных любительских объединений:

- «Время» – клуб молодого и будущего избирателя,
- «Файербол» – клуб игры в бильярд,
- «Кожаный мяч» – спортивная секция,
- «Хуторок» – клуб по изучению истории села.

Большое внимание уделяется профилактическим мероприятиям для молодёжи, пропагандирующим здоровый образ жизни и активную жизненную позицию.

Практика организации досуга молодежи показывает, что наиболее востребованными формами для этой возрастной категории являются спортивные, конкурсные, танцевальные мероприятия, просмотр фильмов, КВН.

В современных условиях молодёжь является мобильной и активной возрастной группой. Учитывая тот факт, что молодёжь хорошо владеет информационными технологиями, систематически коммуницирует в социальных сетях, реклама культурно-досуговых мероприятий для этой группы населения осуществляется посредством интернет коммуникации. Учреждение культуры имеет свой сайт в соцсетях «Вконтакте», «Одноклассники», «Инстаграм» и других.

В ходе исследования ними было проведено анкетирование среди молодежи села Красное «Формы досуга, интересующие молодежь села». Данное исследование проходило на базе Красненского сельского Дома культуры в целях совершенствования форм организации досуга для молодежи. Выборка составила 100 человек. Молодёжь, участвовавшая в анкетировании, представлена следующими возрастными рамками: 14-26 лет (20 %); 17-20 лет (20 %); 21-25 лет (40 %) и 26-30 лет (20 %). Причем 49 % опрошенных – девушки, 51 % – юноши, из них учащихся – 20 %, студентов – 20 %, работающих – 26 %, не работающих – 34 %.

По результатам исследования было определено, что 50 % молодежи села Красное имеют в свободном распоряжении около 6 часов в неделю, 34 % – 8 часов, 6 % – менее 6 часов, более 10 часов свободного времени имеют также 6 % опрошенных и 4 % – 10 часов свободного времени.

На вопрос «Как Вы предпочитаете проводить свое свободное время?», были получены следующие результаты (Рис.1).

Как видно из диаграммы большинство молодых людей села предпочитают проводить свое свободное время с друзьями – это 40 % опрошенных, Значительная часть молодёжи проводит досуг неформальным образом с друзьями. Это является важной проблемой для организаторов досуговой деятельности всех субъектов социально-культурной среды села [4]. Только 7% респондентов предпочитают проводить свое свободное время в учреждениях культуры.

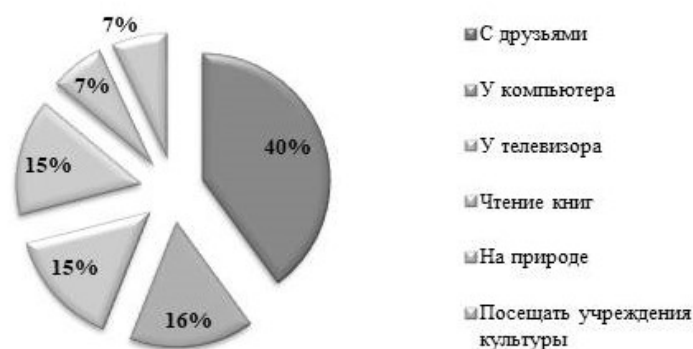


Рис. 1. Виды досуга, наиболее предпочитаемые молодежью

Анализируя результаты ответов на следующий вопрос: «Какие учреждения культуры Вы посещаете?» 40% молодых людей ответили – Дом культуры, 35% – школа искусств, 15% предпочитают библиотеки и только 10 % предпочли музеи. На этом основании можно сделать вывод, что приоритетным выбором молодежной аудитории является Дом культуры. У 45% молодых людей проживающих в данном населенном пункте есть возможность посещать Дом культуры 1 раз в неделю, у 30% – 1 раз в месяц, 20% предпочли ответ – несколько раз в неделю и только 5% опрошенных имеют возможность посещать Дом культуры каждый день.

Безусловно, каждый человек посещающий Дом культуры преследует определенную цель. Отвечая на вопрос «Какую цель Вы преследуете, посещая Дом культуры?» 50% молодых людей ответили – интересно провести время, 20% предпочли вариант – познакомиться с новыми людьми, 15% – узнать больше нового о культуре, и 15% ответили – «убить» время.

Ответы на вопрос: «Какие мероприятия Вы посещаете с наибольшим интересом?» представлены следующим образом (Рис. 2).



Рис. 2. Наиболее популярные формы работы для молодежи Красненского СДК

Из опрошенных молодых людей 50% не посещают клубные формирования (кружки) функционирующие в Красненском Доме культуры; культуры и 50% участников анкетирования посещают. Как видно процент посещающих Дом культуры и не посещающих разделилось поровну. Причиной не активности молодых людей может являться слабая рекламная деятельность.

Предпочтения молодых людей посещающих различные клубные формирования Красненского сельского Дом культуры расположились следующим образом.

Таблица 1

Клубные формирования, наиболее популярные среди сельской молодежи

№ п/п	Клубное формирование	Количество человек	Процентное соотношение
1	«Калинушка» – вокальный ансамбль	12	18
2	«Виктория» – вокальный ансамбль	10	10
3	«Ремикс» – эстрадный ансамбль	12	20
4	Файербол» – любительское объединение	18	26
5	«Кожаный мяч» – спортивная секция	20	26

Это говорит о том, что у молодежной аудитории населенного пункта есть выбор для проявления своих творческих и индивидуальных способностей. Но 10 % из 100 % респондентов не удовлетворены качеством предоставляемых услуг, однако причины ими не были указаны.

Молодежная аудитория эта наиболее мобильная и активная группа населения села, поэтому они являются не только потребителями, но и производителями культурного продукта. На культурно-досуговых мероприятиях, проводимых Красненским домом культуры, 58 % молодежи присутствовали в качестве зрителя, 40 % – как участник и незначительная часть молодежи, а это 2 % в качестве организатора культурно-досугового мероприятия. Из них 63 % уже участвовали в организации мероприятий и 37 % опрошенной молодежи не привлекались в деятельность Дома культуры.

Из анализа следующего вопроса: «Как Вы оцениваете в процентном соотношении качество организации мероприятий для молодежи в ДК?» мы получили следующие результаты. Большинство опрошенных молодых людей (58%) считают, что качество предоставляемых услуг составляет 80 %–60 %.

Дом культуры выполняет различные цели и задачи: организация досуга, приобщение к культурным ценностям, всестороннее развитие личности и др. Участникам нашего социологического исследования был предложен следующий вопрос: «Расставьте по значимости виды деятельности Дома культуры», в ходе анализа нами были получены следующие результаты (Рис. 3).

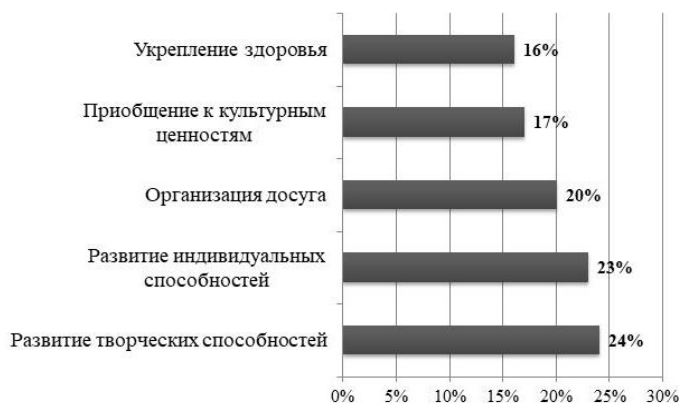


Рис. 3. Наиболее значимые виды деятельности Дома культуры по мнению молодежи

Несмотря на положительные изменения в социально-культурной деятельности на сегодняшний день выявлены проблемы, препятствующие более частому посещению учреждения культуры. Из них такие проблемы как: Дом культуры расположен далеко от дома, поэтому у них не получается посещать учреждение чаще, так ответили 49% опрошенных. Мероприятия, проводимые Домом культуры, не соответствуют возрастной категории, и так считают 40% респондентов. 10% молодых людей не устраивают мероприятия, проводимые в учреждении, и 1% респондентов ответили – слабая организация подготовки.

Молодым людям, участвовавшим в исследовании, был задан вопрос, на который они сами могли дать ответ «Что бы Вы хотели изменить в работе Дома культуры?». Анализ ответов на данный вопрос показал, что 48% опрошенных все устраивает и изменить работу Дома культуры они не хотели бы, 26% предпочли, что б услуги предоставляемые Домом культуры такие как: бильярд, теннис, проведение детских дней рождений были бесплатные, 11% – увеличение кружков, а 15% молодых людей хотели бы, продлить время дискотеки лицам до 16 лет.

Ответы на вопрос «Что на Ваш взгляд снижает уровень предоставления услуг в ДК?» показаны следующим образом (Рис. 4).



Рис. 4. Факторы, снижающие уровень предоставляемых досуговых услуг в Красненском СДК

Исходя из нашего исследования, следует, что роль сельских учреждений культуры по использованию культуроформирующего потенциала велика. Учреждения культуры являются практически единственными носителями культуры и досуга на сельской территории. Необходимо учитывать особенности сельской молодежи, ее потребности в современных формах организации досуга, расширить перечень клубных формирований и любительских объединений исходя из потребностей и интересов сельской молодежи.

Успешное функционирование Красненского СДК, использование в полной мере культуроформирующего потенциала, будут способствовать сохранению лучших традиций территории, продвижению новаций в культурную жизнь ее сообщества, воспитанию патриотизма и гражданственности, толерантности и гуманизма, профилактики негативных явлений, приобщению молодежи села к духовным и нравственным ценностям.

Литература

1. Гененко О. Н., Мирошниченко Е. В., Миронова М. В. Взаимодействие сельских учреждений культуры как фактор оптимизации досуга населения // Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики: материалы всерос. (с международным участием) науч.-практ. конф. – Белгород, 2020. – С. 302–308.

2. Ерошенков И. Н. Культурно-воспитательная деятельность среди детей и подростков : учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений. – Москва : ВЛАДОС, 2004. – 221 с.
3. Калашникова Н. Н., Посохова Н. В., Мирошниченко Е. В. Формирование социокультурного кластера на территории Белгородской области // EUROPEAN SOCIAL SCIENCE JOURNAL. – 2017. – № 6. – С. 516–523.
4. Ряднова С. А., Мирошниченко Е. В. Исследование деятельности субъектов сельского социокультурного кластера в развитии досуговой активности молодежи (на примере Лапыгинской сельской территории Белгородской области) // МИР НАУКИ, КУЛЬТУРЫ, ОБРАЗОВАНИЯ – 2020. – № 2 (81). – С. 362–366.
5. Харьковская Е. В., Тутаева Г. Н. Возрождение традиций народной художественной культуры детей и молодежи в условиях социально-культурной деятельности модельных домов культуры // Сборники конференций НИЦ СОЦИОСФЕРА. – 2014. – № 53. – С. 128–131.

УДК 7.01

Научно-критическая мысль в области народного творчества Беларуси: теоретический аспект

А. П. Родцевич

Белорусский государственный университет культуры и искусств

Аннотация. С помощью данной статьи автор имел намерение привлечь внимание к проблеме отсутствия в белорусской научной среде крупных теоретических исследований в области народного творчества. Искусство белорусского народа, как и искусство любой нации – уникальное культурное явление Восточной Европы. Его изучение на всех методологических уровнях представляет собой немалый интерес как для отечественных искусствоведов, так и для зарубежных специалистов.

Ключевые слова: народное творчество, научно-критическая мысль, теоретическое исследование, художественная критика.

К началу XXI века в белорусском искусствоведении образовались достаточное количество актуальных вопросов в области изучения отечественного народного творчества. Различные научные труды данного направления стали важным научно-теоретическим осмыслением народного искусства нашей нации и являются многовекторными по своей тематике. Опубликованный материал представлен в большом количестве и освещает всевозможные исследовательские грани: историю национального костюма, сбор и анализ фольклорного материала, типологию и модификацию народных музыкальных инструментов и так далее. Вместе с тем, несмотря на обилие соответствующих трудов, следует говорить о характерной для них теоретической разобщённости (а именно об отсутствии фундаментального научного исследования, которое бы систематизировало подобный накопленный научный опыт). На наш взгляд, решением этого вопроса предстанет осуществление исследования научно-критической мысли народного творчества Беларуси.

Ряд авторов (Е. Бондарева [3], Г. Богданова [2], Г. Шауро [11], В. Жук [4] и прочие) указывает на отсутствие основательных трудов в области белорусской художественной критики, и, как следствие, необходимость создания соответствующих научных работ. Именно поэтому избранная нами для изучения тема является весьма актуальной.

Цель статьи – обозначить необходимость создания крупного научного исследования о научно-критической мысли в области народного творчества Беларуси.

В белорусском искусствоведении к теме изучения народного творчества обращались такие авторы, как Е. Сахута [10], О. Лобачевская [6], М. Романюк [9] и другие. Касательно трудов, где предметом обсуждения стала научная критическая мысль, следует говорить об изданиях отечественных исследователей М. Можейко [8], Я. Лукашик [7], Ф. Колодича [5] и иных.

Российский искусствовед Ю. Арутюнян в одной из своих публикаций говорит о том, что «Место художественной критики в современной культуре является сущностной проблемой, отражающей специфику искусства рубежа XX–XXI веков. <...> Критика <...> может в зависимости от подхода и комплекса методов выступать как своеобразный созидательный акт, искусство об искусстве, творчество; как строго научный подход в рамках методологии искусствоведения; как аксиология, построенная на системе

критериев оценок; как баланс интеллекта и эмоции, рационально аналитического и творческого подхода, «строгой научности» и «профессиональной интуиции», фантазии, чутья» [1].

В пределах исторического анализа отечественной художественной критики мы выявили определённую степень несоответствия мнений среди исследователей. Е. Бондарева указывает на Средние века как на период зарождения научной критической мысли Беларуси. Деятельность и культурное наследие таких белорусских просветителей, как Евфросиния Полоцкая, Кирилл Туровский, Франциск Скорина (и так далее), автор определяет фундаментальным основанием для развития последующей отечественной научно-критической мысли всех эпох [3]. Противоположной точки зрения придерживается Г. Богданова, называя временем возникновения начальных критических трудов первую половину XIX века [2]. Вместе с тем, принимая во внимание оба диаметральных мнения, следует говорить об отсутствии периодизации эволюции научно-критической художественной мысли Беларуси, которая требует более подробного изучения (в том числе разработки методологии и периодизации научно-критической мысли в области народного творчества).

«Народное творчество как специфический пласт культуры выполняет большую роль духовного обогащения общества, морального и эстетического развития человека, формирования его мировоззренческих позиций на основе высоких идеалов и общечеловеческих культурных ценностей, и в этом его главное историческое значение», – отмечает белорусский исследователь Г. Шауро [11]. Мы выражаем согласие с данной искусствоведческой позицией, в том числе принимая во внимание и наличие явного интереса к тематике народного творчества у исследователей Республики Беларусь (издание научной литературы, проведение научно-практических конференций, защита кандидатских и докторских диссертаций и тому подобное). На современном этапе своего существования, в условиях функционирования нынешнего общества народное творчество находится на том этапе своего развития, когда переход его функций от утилитарной и бытовой к эстетической и визуальной осуществился практически окончательно, следует говорить о назревшей необходимости детально изучить пласт народной культуры с научной (а именно искусствоведческой) точки зрения. Таким образом, на наш взгляд, доскональное исследование научно-критической мысли народного творчества Беларуси станет необходимой вехой в дальнейшем становлении отечественной научной искусствоведческой мысли.

Литература

1. Арутюнян Ю. И. Современная художественная критика: суждение и интерпретация // Вестник СПбГИК. – 2017. – № 1 (30). – С. 177–180.
2. Багданава Г. Б. 3 гісторыі мастацкай крытыкі // Віды літаратурна-художественнай крытыкі: Опыт історыка-теарэтычнага агляда. – Мінск : БГУ, 2005. – С. 87–98.
3. Бондарева Е. Л. Беларуская літаратурна-мастацкая крытыка: Пачатак і станаўленне. – Мінск : БДУ, 1997. – 64 с.
4. Жук В. И. Белорусское искусствоведение и критика: между прошлым и будущим // Беларусскае сучаснае мастацтвазнаўства і крытыка : Праблемы адаптацыі да новых рэальнасцей. – Мінск : Арты-Фэкс, 1998. – С. 82–91.
5. Колодич Ф. К. Художественная критика во взаимодействии с искусствоведением и философскими дисциплинами // Искусство и культура. – 2018. – № 2. – С. 5–8.
6. Лобачевская О. А. Белорусский народный текстиль: традиции и художественные новации в XX веке: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – Минск : БГУКИ, 2014. – 26 с.
7. Лукашик Я. В. Освещение актуальных тем белорусского искусства художественными критиками в Беларуси конца 1980 – начала 1990-х (в рамках диссертационного исследования

«Художественная критика в Беларуси: 1980–2000 годы») // VI Няфедаўскія чытанні «Беларускае мастацтва: Гісторыя і сучаснасць». – Мінск : Беларускае дзяржаўнае акадэмія мастацтваў, 2013. – С. 181–183.

8. Можейко М. А. Критика как феномен культуры: этапы исторической эволюции // Время, искусство, критика. – Минск : БГУ, 2010. – С. 109–115.

9. Романюк М. Ф. Народный костюм Белорусского Полесья: конец XIX – начало XX веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Минск : АН БССР, 1975. – 31 с.

10. Сахута Е. М. Народное искусство Беларуси: традиции, современное состояние, тенденции развития: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – Минск : АН Беларуси; Институт искусствоведения, этнографии и фольклора, 1996. – 33 с.

11. Шаура Р. Ф. Традыцыйнае народнае мастацтва: Гісторыка- тэарэтычны аспект // Народны тэкстыль і мастацтва Віцебшчыны. – Мінск: Нацыянальная бібліятэка Беларусі, 2014. – С. 10–12.

УДК 745

Фестиваль молодых дизайнеров «Этномода»: функции, номинации, итоги

И. А. Сметанина

Общественное движение «Волонтеры культуры» Ассоциации волонтерских центров
в Чувашской Республике

Аннотация. В статье представлен опыт приобщения студенческой молодежи к основам традиций костюмов разных этносов и развития ею этих традиций в современных условиях через участие в ежегодном Всероссийском фестивале «Этномода».

Ключевые слова: народный костюм, национальные традиции, сохранение национальных традиций, этностиль.

Народный костюм – это часть национальной культуры. Его изучением занимались многие ученые, в том числе и молодые, к примеру, русский костюм в эпоху глобализации исследовала А. Б. Чернодед [2], этнокостюм в целом – Э. С. Мелоян [1]. Традиционный костюм имеет большой потенциал в воспитании у студенческой молодежи уважения к разным этносам, мотивировании их к развитию этностиля [3] в одежде и аксессуарах.

Мотивировать студентов к изучению и творческому применению этнических традиций костюма могут различные мероприятия, к примеру, Всероссийский фестиваль молодых дизайнеров «Этномода», который в 2019 г. приобрел статус «с международным участием».

Цель статьи – изучить и представить опыт приобщения студенческой молодежи к основам традиций костюмов разных этносов и развития ею этих традиций в современных условиях через участие в творческом фестивале «Этномода». Проведение данного фестиваля – инициатива самой студенческой молодежи, поддержанная на федеральном уровне. Он организовывается в Адыгее, в Адыгейском государственном университете при поддержке органов власти Республики Адыгея и вызывает все возрастающий интерес у участников и специалистов в области моды и дизайна в целом.

Программа фестиваля включает открытие, конкурсный показ моделей одежды и аксессуаров молодых дизайнеров, мастер-классы председателя и членов жюри, гала-показ лучших коллекций и церемонию закрытия с награждением победителей и призеров.

В фестивале задействованы молодые конкурсанты-дизайнеры; модели из театра моды при колледже, демонстрирующие костюмы; студенты-волонтеры, помогающие в его проведении; члены ансамблей университета, выступающие на церемонии закрытия.

Номинации данного фестиваля с требованиями к ним представлены нами в таблице 1.

В 2019 г., до пандемии, фестиваль собрал 100 участников из 13 регионов России и двух зарубежных стран: Турции и Туркменистана. В качестве членов жюри были приглашены представители из Российской Федерации (6 человек), Италии (1), Испании (1), Турции (1).

Победителями, призерами и обладателями гран-при были признаны 7 индивидуальных и столько же коллективных (4 дуэта, 2 модные мастерские, 2 театра моды и 1 творческая коллаборация – театр моды и театральная студия) участников из разных субъектов России.

Таблица 1

**Номинации и требования к ним Всероссийского фестиваля молодых дизайнеров
«Этномода» с международным участием**

№ п/п	Название номинации	Требование к номинации
1	Этномотивы в современной одежде	К участию допускаются коллекции прет-а-порте, соответствующие современным модным тенденциям, содержащие стилевые элементы этнического костюма
2	Традиционный национальный костюм	Это показ реконструкции этнокостюма разных эпох, выполненной на основе исторических и художественных источников
3	Сценический костюм с элементами этно	Для участия заранее готовятся коллекции одежды в народном, фольклорном, национальном стиле для сцены или презентации
4	Этноперформанс	Представление театров моды, творческих коллективов проходит в форме этнокостюмированного шоу
5	Прикладное творчество и модные аксессуары в стиле этно	Конкурсанты представляют работы в выставочном варианте на столах, собственных манекенах или кронштейнах

Согласно итогам, победителями фестиваля стали конкурсанты из:

- 1) Республики Тыва (1 – дуэт);
- 2) г. Майкопа (1);
- 3) г. Сургута (1 – модная мастерская);
- 4) г. Уфы (1);
- 5) г. Шахты (1).

Гран-при получили два дизайнера из г. Сургута за коллекцию «Капель».

На церемонии закрытия были вручены также специальные дипломы жюри:
за сохранение и развитие народных традиций;
за оригинальное пластическое решение костюма;
за оригинальное декоративное решение коллекции;
за сохранение и развитие национальных традиций в славянском костюме;
за гармоничное колористическое решение коллекции;
за лучшее образное решение коллекции.

Этой награды, в частности, был удостоен конкурсант, представлявший г. Стамбул (Турция).

2020 г., несмотря на пандемию, не стал исключением: вновь прошел ещё один творческий конкурс. Он состоялся в онлайн-формате и в режиме офлайн (с соблюдением всех необходимых противоэпидемических мер).

В фестивале приняли участие 200 молодых дизайнеров, были задействованы волонтеры из числа студентов. В жюри работали специалисты в области моды, дизайна, культуры и искусства. Конкурсанты представляли такие страны, как Россия (большинство), Бразилия, Италия и Израиль – всего из 18 государств. Победителями и

призерами были признаны участники индивидуальные (12) и коллективные (5) – 2 дуэта, 1 студия театра и моды, 1 студия моды и пластики, 1 центр творчества и эстетики.

Что касается победителей, то ими оказались дизайнеры из:

- 1) г. Майкопа;
- 2) г. Прохладный;
- 3) г. Шахты;
- 4) Тверской области;
- 5) Тюменской области.

Абсолютным победителем, обладателем гран-при был назван участник из Израиля с коллекцией «Defence».

Необходимо отметить, что торжественная церемония закрытия творческого фестиваля молодых дизайнеров транслировалась в одной из социальных сетей и в YouTube. Тем самым в разы увеличилось количество зрителей, среди которых есть потенциальные участники конкурса следующего года.

Таким образом, Всероссийский фестиваль с международным участием, помимо приобщения студенческой молодежи России и зарубежных стран к основам традиций костюмов разных этносов и развитию ею этих традиций в современных условиях, успешно выполняет две главные функции: вовлечение обучающихся в занятие творческой (дизайнерской) деятельностью и содействие межкультурному и полиэтническому диалогу.

Литература

1. Мелоян Э. С. Этнокостюм в дискурсе современной моды и художественной практике дизайнеров (из опыта работы Краснодарского института культуры) // Молодой ученый. – 2015. – № 24. – С. 876–879.
2. Чернодод А. Б. Этнический костюм: традиции vs глобализации (на примере русского народного костюма) // Вестник славянских культур. – 2017. – №1. – С. 265–271.
3. Этнический стиль в одежде: традиции и обычаи прошлого [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://cutur.ru/publ/podium/stil/ehtnicheskij_stil_v_odezhde_tradicii_i_obychai_proshlogo/11-1-0-81(дата обращения 15.11.2019).

РАЗДЕЛ IV
СТРАНИЧКА ПЕДАГОГА: ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ

УДК 372.878

Репертуар для занятий в эстетической группе с детьми дошкольного возраста

Е. В. Андреева

Мариинско-Посадская детская школа искусств, г. Мариинский Посад

Аннотация. В статье представлена методика работы в группах эстетического направления на подготовительном отделении школы искусств. В связи с особенностями специфики преподавания музыкальных дисциплин детям дошкольного возраста, автор обращается к опыту известных педагогов. Их труд в разной степени известен и является непререкаемым авторитетом в музыкальных кругах. Автор ставит своей целью в краткой форме передать основные направления их творчества в сфере музыкального воспитания и обращает внимание на источники, в которых содержится материал для методической и практической работы.

Ключевые слова: школа искусств, дошкольный возраст.

Музыка, как предмет отличается от других учебных дисциплин тем, что неразрывно связана с самой жизнью. Знакомство с ней происходит гораздо раньше, чем встреча с учителем. Музыкальные занятия не имеют чёткого определения начала, потому что в той или иной форме присутствуют в жизни каждого человека с рождения. До школы накапливается определённый багаж знаний и умений. Поэтому перед педагогом стоит задача построить обучение, опираясь на приобретённый детьми опыт. Занятия в подготовительных группах позволяют определить наклонности каждого ребёнка, выявить к какому роду деятельности он тяготеет, что у него лучше получается.

Детей дошкольного возраста отличает поразительная способность эмоционального восприятия окружающего мира. В то же время малыши не способны сосредотачиваться подолгу на одном предмете, быстро утомляются. К тому же, как правило, уроки проходят в вечернее время. Поэтому лучше, чтобы учебно-воспитательный процесс был организован в увлекательной игровой форме. Музыкальные картинки и образы должны быть яркими, выпуклыми и в то же время понятными, узнаваемыми.

Сложились многовековые традиции детского исполнительства – детский фольклор, с его богатым материалом: попевками, дразнилками, считалками, закличками и др. Тем, что близко, интересно детям и неразрывно связано с их жизнедеятельностью. Его основа – творческое музицирование, где музыка тесно связана с речью и движением.

Говоря о современном преподавании музыки, интересен опыт Т. Э. Тютюнниковой, автора программы и обучения детей музыки в активном творческом музицировании. В свою очередь Татьяна Эдуардовна черпает вдохновение в трудах композитора Карла Орфа. Многим известна его концепция творческого воспитания детей «Шульверк. Музыка для детей», где музыка является основой и соединяет вместе движение, пение, игру и импровизацию. Кроме шумовых музыкальных инструментов используются «Звучащие жесты». Это техника ритмической игры звуками собственного тела. Хлопки, щелчки, шлепки, прыжки – целый ансамбль ударных мы носим всегда с собой.

Слова имеют свою интонацию и ритм, мотивы имеют свою интонацию и ритм, музыкальные фразы так же интонационно и ритмически организованы, у каждой – своё «лицо». Услышать и передать, повторить, передразнить. Если это совместное музицирование, то – добавить своё, «влиться» в общее звучание (в общий ритм, мелодию, движение). Это одна из педагогических задач методики музыкантов – сторонников системы Карла Орфа.

Композитор использует терминологию «элементарные формы движения», «элементарные словесные тексты», «элементарная музыка». Сам даёт определение: «Элементарная музыка – это не музыка сама по себе: она связана с движением, танцем и словом, её нужно самому создавать, в неё нужно включаться не как слушателю, а как её участнику... Элементарная музыка питается земными соками, безыскусственна, связана с движением тела: каждый способен её изучить и пережить, она близка детям» [1, с. 45].

«Шульверк» – пятитомная антология музыки для детей. Каждая небольшая пьеса из Шульверка представляет собой простейшую партитуру небольших пьес, доступных в исполнении даже маленьким детям» [4].

У Татьяны Эдуардовны, а она – Лидер Российской Орф Шульверк Ассоциации, большой опыт педагогической и методической работы, которым она щедро делится на специальных семинарах. Выпущены книги, которые помогают педагогам на практике сделать начальное обучение музыке настоящей радостью для малышей. Это пение, игра на музыкальных инструментах, речевое музицирование, элементарная театрализация и пантомима, танцы и импровизированное движение. Коллективное творчество, которое увлекает каждого ребёнка.

Из примера ритмодекламации (дети, сидя или стоя):

«Тюшки-тютюшки, сделаем хлопушки

Хлоп, хлоп, хлоп/хлопы, хлопы, хлоп/

Тюшки-тютюшки, сделаем шлепушки.

Шлёпы, шлёпы, шлёп, шлёп...

Тюшки-тютюшки, хлопушки-топотушки.

Хлоп, хлоп, хлоп-хлоп, хлоп, топ, топ, топ.

Вариации: шлепушки- и хлопушки!..

Щелкушки – топотушки!..

Бурчушки и молчушки!» [3, с. 36].

В данном примере используются хлопки, шлепки, щелчки, притопывания – всё, что имеется в арсенале каждого человека (термин «Звучащие жесты»). Дети исполняют с большим удовольствием!

Обратимся к некоторым формам музицирования:

– «Играем и танцуем», пример: звучит «Мексиканский вальс», дети двигаются под музыку в парах, на паузах в конце фраз включаются в импровизацию. Останавливаются, говоря своему партнёру «Привет!», могут добавить хлопушки руками друг с другом, «обнимашки». Как вариант удар в бубен или др. инструменты. Возможность импровизации.

– «Слушаем и играем»

– «Украшаем музыку»

– «Декламируем под музыку» и т.д.

В книгах много простых стишков, шуточных, удобных для запоминания:

«С этажа и на этаж плавно едет домик наш.

Дверь открыта, заходите, мы поедem с вами в лифте» [2, с. 23].

В примере мелодия гаммообразная. Таким образом, маленькие музыканты могут её петь, исполнять на металлофоне, следить за восходящим и нисходящим движением.

Удобно для понимания и передачи направления движения мелодии использование небольшого стиха:

«Совершенно не понятно, почему вода течёт сверху вниз, а не обратно, так, а не наоборот. Совершенно непонятно, почему трава растёт снизу вверх, а не обратно, так, а не наоборот...» [2, с. 21].

В данном случае малышам можно предоставить возможность по очереди сделать свой выбор, имитируя при помощи металлофона «падение воды» или «рост травы».

С удовольствием ребята инсценируют стихи. Простейшая ритмодекламация: речевая игра «Зайчик»:

«Раз, два, три, четыре, пять. Вышел зайчик погулять...» [2, с. 43].

Чепуховая считалка «Энзы-бензы»- детям постарше:

«Энзы, бензы, энзы трок, Карл Иваныч блины пёк.

Сковородку уронил, в небе дырку проломил» [2, с. 41] (с делением на 2 речевые группы).

Доступен и интересен для исполнения канон «Пой за мной», он построен по принципу повторения. Богатый материал, собранный и представленный Т. Тютюнниковой, обязательно понравится и пригодится в работе с начинающими исполнителями. Для обновления репертуара можно обратиться к сборникам по сольфеджио. Современный материал имеется в книгах Ж. Металлиди, в том числе её композиторские сочинения.

Интересен богатый опыт работы по сольфеджио Анны Колтуновой.

Полезны и доступны малышам игры, которые они могут придумать сами с помощью учителя. В моей практике есть элемент: «поделиться новостью». Когда дети по очереди присаживаются на стул Диктора Центрального Телевидения (Зрители пультом имитируют включение телевизора) и вещают на всю страну. Чаще всего эти новости содержатся в логопедических стишках или скороговорках:

Просит Сашу киска: «Поделись сосиской!»

Съел Филимон с улыбкой лимон.

Мужа жена обожать должна.

В стаканчике водичка, в коробочке спичка.

Голосочек зычный, дружочек закадычный. (100 лучших логопедических стишков Т. Ляхович)

Проворонила ворона воронёнка

Шесть мышат в шалаше шуршат.

Шёл Егор через двор, нёс топор чинить забор.

У ежа и ёлки иголки колки.

Баран-буян залез в бурьян.

Пошла Поля полоть петрушку в поле. (Скороговорки)

А также в качестве разминки в начале занятия пригодится стишок:

Мы расселись по порядку,

Дружно делаем зарядку,

Не ногами, не руками,

А своими... язычками. . (100 лучших логопедических стишков Т. Ляхович)

Хорошим продолжением служит артикуляционная гимнастика по В. В. Емельянову.

В помощь преподавателям может послужить разработка Ирины Ефимовны Домогацкой по предметам для подготовительных отделений с поурочными планами. А также разработанные ей методические пособия.

Думаю, если каждый ребёнок сможет реализовать свои, даже самые скромные, творческие задатки и тем самым не укрепит в мысли, что занятия музыкой доступны лишь избранным, значит, наш труд не напрасен!

Литература

1. Баренбойм Л. А. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа. – Москва : Музыка, 1970.
2. Тютюнникова Т. Э. Доноткино I часть. Учебное пособие. – Москва : Педагогическое общество России, 2005.
3. Тютюнникова Т. Э. Доноткино II часть. Учебное пособие. – Москва : Педагогическое общество России, 2005.
4. Тютюнникова Т. Э. Что такое «Шульверк» К. Орфа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.orff.ru/что-такое-shulverk-k-orfa> (дата обращения 05.01.2021).

УДК 373

Педагогическая роль родителей в музыкальном образовании ребенка

Т. А. Анурова, Е. В. Ширен

Прохоровская детская школа искусств, Белгородская область

Октябрьская детская школа искусств, Белгородская область

Аннотация. В данной статье рассматривается педагогическая роль родителей в музыкальном образовании ребенка. Музыкальное образование в детских школах искусств представляет собой процесс развития и обучения, в котором используются дополнительные образовательные программы и услуги. Сотрудничество педагогов и родителей, обладающих педагогической культурой, позволяет привить любовь к музыке в целом. Музыка благотворно влияет как на духовный мир ребенка, так и на родителей, раскрывает перед ними всю красоту и гармонию жизни. Педагогическая культура родителей способствует гармоничному развитию ребенка в музыкальной сфере.

Ключевые слова: музыкальная культура, педагогическая культура, музыкальное образование, дети, родители.

В Российской Федерации на сегодняшний день музыкальное образование не считается сферой, доступной только для элиты, или особо одаренным детям, а также является частью общего развития современного молодого поколения.

Известный педагог В. А. Сухомлинский считал музыку основным и сильным средством в эстетическом, духовном и эмоциональном воспитании. По его мнению: «Умение слышать и понимать музыку - один из элементарных признаков эстетической культуры, без которой невозможно представить полноценное образование» [4].

Современная семья на сегодняшний день претерпевает серьезный кризис – это кризис по снижению внимания к духовным ценностям. Молодое поколение все больше внимания уделяет материальным ценностям, духовные уходят на второй план. В связи с данным обстоятельством у детей меняется представление о доброте, милосердии, толерантности, патриотизме.

Одним из важнейших компонентов базовой культуры личности является музыкальная культура. Музыкальная культура совершенствует человека благодаря общественно-значимым идеалам, нравственности и духовности.

Располагая огромным потенциалом личностного развития, музыкальная культура обращает внимание на все стороны и грани образовательного процесса. Данный процесс, включает содержательную логику гуманистического возвышения и итоговую целостность воспитывающего воздействия [5].

Процесс формирования музыкально-педагогической культуры родителей в системе дополнительного образования еще не в полной мере обеспечен исследованиями, раскрывающими теоретические основы, способы использования средств, а также условия для положительного решения существующих проблем. Рассматриваемые проблемы, полностью не обоснованы.

В связи с этим имеющийся на сегодняшний день огромный теоретический материал и практический опыт работы с семьей, направляет на себя внимание недостаточность достигнутого уровня музыкально-педагогической культуры основной массы родителей, а также получение отрицательных результатов в воспитательной работе и эстетической

деятельности. В связи с этим данная проблема проявляется в низком уровне образования детей.

В настоящий момент времени происходит переоценка ценностей, рушатся стереотипы в сознании молодых людей, кардинально меняются условия жизни огромного количества российских семей. Соответственно проблема формирования музыкально-педагогической культуры родителей становится актуальной.

Рассматривая педагогику дополнительного образования детей можно сказать, что она включает в себя: обоснование целей; проектирование содержания; исследование и обоснование функций, педагогических принципов, закономерностей; критерии эффективности системы; определение форм, методов обучения и воспитания [4].

Дополнительное образование – это такой тип образования, который объединяет воспитание, обучение и развитие в единый процесс. Основной целью является удовлетворение и развитие познавательных интересов, творческого потенциала ребенка, которые способствуют самоопределению, самореализации и социализации личности ребенка.

На сегодняшний день в жизни детей помимо общеобразовательной школы имеются: спортивные школы и секции, танцы, художественная и хореографическая школы и многие другие. В таких школах дополнительного образования педагогический процесс поставлен так, что основная работа происходит на самих занятиях, а не дома. Все полученные знания осваиваются там. В представленных школах работа происходит под руководством, в присутствии тренера, педагога. Однако в таких школах, в которых преподается музыка все немного иначе. В таких школах также большое значение имеют и занятия дома.

Основную цель обучения детей в ДШИ определяют федеральные государственные требования, которые заключаются в содержании, структуре и минимальным условиям реализации дополнительной общеобразовательной профессиональной программы в области музыкального искусства. Данная задача позволяет выделить одаренных детей в области музыкального искусства и подготовить их к поступлению в учебные заведения [1].

Детские музыкальные школы и ДШИ выпускают или обучают музыкантов-любителей, которые должны владеть такими же навыками музыкального творчества, что и будущие профессионалы. Музыкальная педагогика существует веками, вероятно с тех пор, как существует и сама музыка. Подробно рассматривая педагогическую культуру и ее понятие, можно также выделить и ее как специальную подсистему или особый вид общей культуры с определенными элементами социального наследия, которые проникают во все сферы жизни человека.

Совокупным субъектом педагогической культуры выступает все общество, определяющее цели и содержание процессов социализации, воспитания и образования, а его «агентами» в педагогическом взаимодействии – учителя и родители, реализующие этот заказ в конкретно историческом и личном педагогическом опыте.

В педагогической культуре находят обобщенное отражение практический опыт воспитания и обучения подрастающих поколений и теоретические представления о ценностях образования и воспитания, требования к образовательно-воспитательным процессам и педагогическому взаимодействию [2].

Музыкально-педагогическая культура сочетает в себе педагогическую, хормейстерскую, музыковедческую, музыкально-исполнительскую, исследовательскую работу, основанную на умении самостоятельно обобщать и систематизировать получаемые знания [3].

Музыкально-педагогическая культура является многокомпонентным явлением и включает в себя не только педагогическую грамотность, но и высокий уровень духовности педагога, а также его компетентность в понимании музыкальных жанров и произведений и их влиянии на развитие детей.

В ДШИ большую роль играет самостоятельная домашняя работа. Самостоятельная работа заключается в самопознании, саморазвитии, когда нет рядом педагога, некому побуждать к деятельности, когда надо самому себя заставить работать. Все это и предоставляет узкое место в процессе обучения в ДШИ. В данном случае требуется мотивация ребенка со стороны родителей, которая в дальнейшем должна перейти в самомотивацию ученика.

В последнее время многие ДШИ функционируют как учреждения досуга, работая «по требованию» от родителей, которые мечтают увидеть своих детей в качестве участников различных программ и представлений [1].

Следовательно, педагогическая роль родителей в музыкальном образовании детей может быть определена, как личностное образование, включающее совокупность мотивов и ценностного отношения, а также музыкальных и педагогических знаний и умений, направленных на приобщение ребенка к духовным ценностям в области музыкального искусства в их многообразном проявлении. Также способности родителей, обеспечивают продуктивную музыкально-педагогическую деятельность в процессе реализации задач музыкального образования своих детей.

Для ребенка очень важно внимание со стороны родителей к его деятельности. В основном, всё, что он делает, он делает для того, чтобы его оценили, похвалили родители, взрослые. Родителям необходимо давать понять ребенку, что его учеба в музыкальной школе имеет большое значение для вас и для него.

Успех в получении музыкального образования для детей зависит от приобретения и развития у родителей интереса к музыке. Проблема применения методики обучения музыкальному искусству родителей учеников требует от преподавателя Детской школы искусств обширных знаний в области психологии, искусства, физиологии, эстетики. Каждая встреча с родителями, часы занятий и семинары с родителями включают постановку и решение новой творческой задачи. Ее успешное решение немыслимо без развитого педагогического мышления, основанного на достижениях современной науки и инновационных технологий. Задача, стоящая перед каждым современным учителем, заключается в том, чтобы найти практические способы преодоления рутинного, схоластического метода обучения вдали от повседневной жизни и интересов общества [5].

В вопросах взаимодействия с родителями необходимо найти точки соприкосновения музыки с другими видами искусства: изобразительным, хореографическим; с лучшими образцами художественной литературы. Одним из важных направлений повышения интереса родителей к музыкальным занятиям детей является региональная концертная деятельность.

Участие родителей в получении музыкального образования детей, их поддержка является фактором успеха в воспитании и развитии ребенка. Поэтому для организации работы с родителями необходима воспитательная, просветительская, консультативная и коммуникативная деятельность педагога и сотрудников ДШИ. Чтобы сформировать единую мировоззренческую позицию среди учителя и родителей, необходимо использовать различные формы и методы в работе.

Наибольший эффект получается, когда действие педагога-музыканта совпадает с действием родителей. Успех музыкального развития детей зависит от верности, с которой родители понимают цели и задачи музыкального и эстетического воспитания детей, а

также от степени, в которой они осознают огромную силу эмоционального воздействия музыки на детей [5].

Подводя итог можно сказать, что залогом успешного музыкального образования у ребенка являются: посещение всех занятий, активная работа педагога и ученика на уроке; планомерная, вдумчивая домашняя работа ученика; мотивация со стороны родителей, организация домашних занятий и контроль их выполнения, их регулярность. Так как каждый заинтересованный родитель будет стараться на практике применять необходимую информацию для того чтобы сформировать у ребенка желание учиться и получать музыкальное образование. Каждый ребенок, имея мотивацию к учению и развитию, будет стремиться к тому, чтобы вырасти целеустремленным и ответственным человеком.

Литература

1. Аракелова А. О. Детские школы искусств на этапе возрождения утраченных позиций // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 13. – 2011. – № 2 (5). – С. 52-56.
2. Захарченко Е. Ю. Развитие педагогической культуры учителя в условиях обновления школы : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. – Ростов-на-Дону, 1995. – 219 с.
3. Лобашев В. Д. Формирование мотивации как исходное условие успешности ДОД // Дополнительное образование и воспитание. – 2008. – № 10. – С. 3-12.
4. Петрушин В. И. Музыкальная психология: учебное пособие. – М. : ЮНИТИ, 1997. – 381 с.
5. Плаксина И. А. Музыка и семья: роль родителей в культурном становлении ребенка // Сборник материалов Открытой городской научно-практической конференции «Музыкальное образование: проблемы современности и пути их решения». – М. : Кронос, 2015. – С. 32–36.

УДК 1174

Инновационные методы, приемы и формы обучения учащихся в современной школе искусств

Л. И. Боус

Детская музыкально-хоровая школа города Белгорода

Аннотация. В статье рассматриваются актуальные проблемы внедрения инновационных методов, приемов и форм обучения учащихся в детских музыкальных школах и школах искусств. Автор статьи особое внимание обращает на возможность применения эффективных технологий и методик обучения музыкально-теоретическим дисциплинам. Данная статья представляет собой аргументированное обоснование использования на уроках музыкально-теоретических дисциплин таких видов работы, как творческие задания, компьютерные слайд-презентации, рефераты, видеоматериалы. Также автор статьи говорит о необходимости проведения в детских музыкальных школах и школах искусств онлайн-чтений, одной из задач которых является получение учащимися дополнительного материала по изучаемым музыкально-теоретическим предметам. В статье автор говорит о том, что в настоящее время особой популярностью пользуются музыкальные экскурсии, когда наряду с рассказом экскурсовода, пианист-иллюстратор исполняет музыкальные произведения, к которым выполнены творческие работы.

Ключевые слова: детские музыкальные школы, школы искусств, образовательный процесс, дистанционное обучение, производственная практика, онлайн-чтения, инновационные методы, приемы и формы обучения.

Музыка обладает исключительными возможностями воздействия на человека, на его чувства и душевное состояние. В. В. Крюкова считает, что сила этого воздействия во многом зависит от эмоциональной отзывчивости слушателя, его подготовленности к общению с настоящим искусством, от того, насколько близка ему та или иная музыка [3, с. 3].

Музыкальные школы и школы искусств накопили богатый практический опыт по обучению и воспитанию детей. Интерес к музыкальному образованию постоянно возрастает, и каждый год перед преподавателями встают вопросы по совершенствованию учебного процесса, по поиску новых методов, приемов и форм обучения юных музыкантов игре на различных музыкальных инструментах, овладения знаниями по музыкально-теоретическим предметам.

В Муниципальном бюджетном учреждении дополнительного образования «Детская музыкально-хоровая школа города Белгорода» преподаватели музыкально-теоретических дисциплин дополнили традиционные методы, приемы и формы работы на уроках сольфеджио, слушания музыки и музыкальной литературы такими видами деятельности, как творческие задания, компьютерные слайд-презентации, видеоматериалы.

В этом учебном заведении проходят производственную практику студенты факультета музыкального творчества по специализации «Музыкальная педагогика» Белгородского государственного института искусств и культуры.

У студентов есть возможность применить в практической деятельности знания, умения и навыки, полученные на лекциях, семинарах, практических занятиях в высшем

учебном заведении. В Детской музыкально-хоровой школе города Белгорода студенты с интересом воспринимают инновационные методы, приемы и формы обучения, с которыми они знакомятся в ходе прохождения производственной практики.

Студентов особенно заинтересовали мероприятия, проводимые в Детской музыкально-хоровой школе города Белгорода, в формате онлайн-чтений. Важно подчеркнуть, что решение о проведении онлайн-чтений было принято администрацией школы в связи с пандемией. Проведение такого рода мероприятий крайне необходимо в настоящее время в связи с тем, что онлайн-чтения позволяют зрителям узнать дополнительную информацию по изучаемым музыкально-теоретическим предметам во внеурочное время, поближе познакомиться с жизнью великих русских и зарубежных композиторов, а также увидеть иллюстрации к музыкальным произведениям тех или иных композиторов, речь о которых идет в онлайн-чтениях.

Так, например, в период с сентября по декабрь 2020 года в Детской музыкально-хоровой школе города Белгорода было проведено девять онлайн-чтений на следующие темы: «Певец северной природы», «Воспевая музыку Людвиг ван Бетховена...», «Красота Востока», «Музыка на все времена», «Музыкальный волшебник», «На берегах Лебединого озера», «Неповторимый музыкальный романтик», «Непревзойденный гений и новатор», «О великом сказочнике русской музыки».

Студентов, прежде всего, привлекает то, что онлайн-чтения сопровождаются красочными компьютерными слайд-презентациями, повествующими не только о жизни, но и творческом пути великих русских и зарубежных композиторов.

Считаем необходимым привести в качестве примеров несколько аннотаций к проведенным в Детской музыкально-хоровой школе города Белгорода онлайн-чтениям:

«Преподавателем музыкально-теоретических дисциплин Детской музыкально-хоровой школы города Белгорода Боус Ларисой Ивановной проводится онлайн-чтение на тему «Воспевая музыку Людвиг ван Бетховена...», посвященное жизни и творчеству великого немецкого композитора Людвиг ван Бетховена. Зрители узнают о мечтах, сомнениях, стремлениях, идеалах гениального немецкого композитора, о жизненных трудностях, возникших на его пути, и их преодолении. Онлайн-чтение сопровождается компьютерной слайд-презентацией, содержащей красочные иллюстрации к рассказу о жизни и творчестве известного композитора, о его музыкальных произведениях. Любители музыки узнают о героико-драматических произведениях композитора и сочинениях, не только воспевающих красоту природы, но и блестящих радостной энергией. Особое внимание уделяется Девятой симфонии Людвиг ван Бетховена»;

«Преподавателем музыкально-теоретических дисциплин Детской музыкально-хоровой школы города Белгорода Боус Ларисой Ивановной проводится онлайн-чтение на тему «Красота Востока», посвященное творчеству известного русского композитора Александра Порфирьевича Бородина. Онлайн-чтение сопровождается компьютерной слайд-презентацией, содержащей красочные иллюстрации к рассказу о жизни и творчестве великого композитора. Зрители узнают о том, что Александр Порфирьевич Бородин входил в «Могучую кучку», члены которой в своем музыкальном творчестве стремились опираться на мелодический склад русской музыки и в то же время увлекались музыкой восточных народов. Особое внимание уделяется опере Александра Порфирьевича Бородина «Князь Игорь». Это связано с тем, что музыка оперы переносит зрителей в атмосферу южной ночи, наполненной теплыми душистыми ароматами, освещенной мягкими лучами заходящего солнца, почувствовать красоту бескрайнего пейзажа, неподвижность воздуха, рождающего ощущение абсолютного покоя»;

«Преподавателем музыкально-теоретических дисциплин Детской музыкально-хоровой школы города Белгорода Боус Ларисой Ивановной проводится онлайн-чтение

на тему «Музыка на все времена», посвященное великому австрийскому композитору Вольфгангу Амадею Моцарту. Онлайн-чтение приоткрывает зрителям некоторые тайны жизни великого композитора. Он прожил короткую, но очень яркую, насыщенную, жизнь. Зрители узнают о том, что Вольфганг Амадей Моцарт практически в каждом музыкальном жанре создал бессмертные творения. В качестве примеров наиболее ярких произведений В. А. Моцарта можно привести оперы «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта», инструментальное сочинение «Маленькая ночная серенада», заупокойную мессу «Реквием», о которых речь пойдет в онлайн-чтении «Музыка на все времена». Онлайн-чтение сопровождается компьютерной слайд-презентацией, содержащей красочные иллюстрации к рассказу о жизни и творчестве великого композитора, о его музыкальных произведениях»;

«Преподавателем музыкально-теоретических дисциплин Детской музыкально-хоровой школы города Белгорода Боус Ларисой Ивановной проводится онлайн-чтение на тему «На берегах Лебединого озера», посвященное жизни и творчеству известного русского композитора Петра Ильича Чайковского. Онлайн-чтение сопровождается красочной компьютерной слайд-презентацией. Сюжетная линия онлайн-чтения направлена на знакомство зрителей с музыкальными произведениями и интересными фактами из жизни Петра Ильича Чайковского. Любители музыки узнают о многочисленных путешествиях композитора по разным странам, а также о впечатлениях, которые вдохновили его на создание неповторимых музыкальных произведений. Петр Ильич Чайковский написал очень много классических произведений, среди которых особой популярностью пользуется балет «Лебединое озеро». Зрители получают уникальную возможность ощутить волшебную атмосферу, в которой происходят действия балета. Каждый акт балета наполнен фантастическими событиями, происходящими на фоне загадочных декораций, оставляющих неизгладимое впечатление»;

«Преподавателем музыкально-теоретических дисциплин Детской музыкально-хоровой школы города Белгорода Боус Ларисой Ивановной проводится онлайн-чтение на тему «Непревзойденный гений и новатор», посвященное известному талантливому композитору Сергею Сергеевичу Прокофьеву. Онлайн-чтение сопровождается компьютерной слайд-презентацией, содержащей красочные иллюстрации к рассказу о жизни и творчестве гениального композитора. Зрители смогут убедиться в жанровой разнообразии творческого наследия С.С. Прокофьева, сочинившего восемь опер, семь балетов, семь симфоний, девять инструментальных концертов, свыше тридцати симфонических сюит и вокально-симфонических произведений и др. Зрители узнают о том, что С.С. Прокофьев является основоположником новых жанров фортепианной музыки: «Сарказмов» и «Мимолетностей». Особое внимание уделяется музыкальным произведениям Сергея Сергеевича Прокофьева, включенным в учебные программы детских музыкальных школ и школ искусств».

Мы разделяем точку зрения заведующей Лабораторией музыкальной семантики Л. Н. Шаймухаметовой, по мнению которой одной из важнейших задач воспитания начинающего музыканта является развитие творческого воображения [4, с. 5]. Это качество оказалось особенно востребовано в нынешних условиях осуществления учебного процесса в период пандемии. Выполнение творческих работ учащимися к выставкам, которые ежемесячно проводятся в музыкальной школе, вызвало неподдельный интерес у юных музыкантов. Экскурсии, которые знакомят посетителей выставок с творческими работами, могут быть проведены как во внеурочное время, так и быть записаны на видеокамеру и просмотрены в домашних условиях. Особой популярностью пользуются музыкальные экскурсии, когда наряду с рассказом экскурсовода, пианист-иллюстратор исполняет музыкальные произведения, к которым выполнены творческие работы.

Выставка, которая проходит в декабре 2020 года, называется «Безумная любовь моя – Бетховен!». Выставка посвящена 250-летию со дня рождения великого немецкого композитора Людвиг ван Бетховена. Рассказ экскурсовода о «Лунной сонате», «Пасторальной сонате», сонатах «Аврора» и «Буря», «Пасторальной симфонии», пьесах «Сурок» и «К Элизе», марше «Афинские развалины» и других произведениях сопровождался исполнением иллюстратором на фортепиано фрагментов этих произведений с последующей викториной, которая позволила учащимся закрепить прослушанный музыкальный материал.

Полученные знания дополнило онлайн-чтение на тему «Воспеваю музыку Людвиг ван Бетховена!». Онлайн-чтение сопровождалось компьютерной слайд-презентацией, содержащей красочные иллюстрации к рассказу о жизни и творчестве великого немецкого композитора. Учащимся были предложены различные задания по теме онлайн-чтения. Это составление кроссвордов, сочинение синквейнов, описание по портрету Бетховена черт его характера и т.д.

Для развития умения излагать свои мысли можно использовать краткий пересказ музыкального произведения на основе его тематического содержания. Большое внимание такой форме работы уделял известный советский композитор, педагог и общественный деятель Д. Б. Кабалевский. Его описание «Лунной сонаты» Людвиг ван Бетховена может быть использовано в качестве примера пересказа этого известнейшего произведения. Д.Б. Кабалевский предлагает вслушаться в эту музыку, вслушаться в нее не только своим слухом, но и всем своим сердцем и услышать в первой части такую безмерную скорбь, какой никогда раньше и не слышали; во второй части – такую светлую и в то же время такую печальную улыбку, какой раньше и не замечали; и, наконец, в финале – такое бурное кипение страстей, такое невероятное стремление вырваться из оков печали и страдания, какое под силу только подлинному титану [2, с. 21].

В качестве примеров для краткого пересказа можно использовать и другие музыкальные произведения.

Применению инновационных методов, приемов и форм работы на уроках теоретических дисциплин во многом способствует использование сборников, составленных преподавателями Детской музыкально-хоровой школы города Белгорода. Такими сборниками являются «Интервально-аккордовый тренажер», «Экранное сольфеджио», «П. И. Чайковский. Балет «Щелкунчик». Занимательные задания и игры» и др. Нотные примеры, разнообразные задания, представленные в этих сборниках, делают изучение многих тем по сольфеджио, слушанию музыки, музыкальной литературе увлекательным, ярким, легким, плодотворным, результативным и позволяют детям с удовольствием осваивать даже самые сложные темы учебной программы.

Большого разнообразия различных форм работы, в том числе и инновационных, потребовало от преподавателей детских музыкальных школ и школ искусств дистанционное обучение в четвертой четверти 2019-2020 учебного года. Как отмечает И.Г.Захарова, дистанционное обучение должно способствовать созданию образовательного пространства, превосходящего по своим возможностям то, что предлагает традиционное учебное заведение [1, с. 14].

Получение знаний в период дистанционного обучения представляет собой достаточно сложный процесс, требующий от преподавателей и их учеников максимальной сосредоточенности и уверенности в своих силах. В период как дистанционного, так и очного обучения, воспитанников детских музыкальных школ и школ искусств для успешного усвоения ими учебного материала необходимо применять и традиционные, и инновационные методы, приемы и формы работы.

Литература

1. Захарова И. Г. Информационные технологии в образовании: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – Москва : Академия, 2003. – 192 с.
2. Кабалевский Д. Б. Как рассказывать детям о музыке? – Москва : Просвещение, 1989. – 214 с.
3. Крюкова В. В. Музыкальная педагогика. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2002. – 288 с.
4. Шаймухаметова Л. Н. Креативная работа с музыкальным текстом в ДМШ и ДШИ и в обучении хобби-музыкантов. – Уфа : Лаборатория музыкальной семантики, 2014. – 109 с.

Воспитание хорового певца-ансамблиста

Т. В. Казакова

Детская школа искусств, г. Пугачев, Саратовская область

Аннотация. В данной статье рассматриваются вопросы о том, какими требованиями должен обладать певец хора, где каждая партия исполняется унисонным ансамблем. Речь идет о том, что вокалист должен владеть так называемой вокальной исполнительской техникой, чтобы стать квалифицированным участником хора. Описывается важность каждого требования, предъявляемого к вокалисту.

Ключевые слова: певец-ансамблист, хоровое воспитание, пение в хоре, вокально – ансамблевая техника, ансамбль, вокальная исполнительская техника.

Для того чтобы создать хор художественного значения, необходимо укомплектовать его певцами-ансамблистами. Было бы ошибочно думать, что для пения в хоре, претендующем на звание художественного коллектива, нужен только голос и слух. Наличие голоса и слуха есть только одно из неперемных условий для участия в хоре. Однако этого мало. Для того чтобы составить оркестр, нужны не только те или иные музыкальные инструменты и музыканты, в полной мере владеющие искусством игры на них. Всякому понятно, что оркестранту надо предварительно учиться, дабы овладеть техникой игры на избранном инструменте. То же самое и в хоре: певец должен не только иметь голос и слух, он должен еще владеть так называемой вокальной исполнительской техникой.

Под вокальной исполнительской техникой следует понимать следующее: умение свободно распоряжаться своими голосовыми данными, то есть иметь развитое и послушное воле певца дыхание, выровненный регистр, гибкую музыкальную фразировку; умение прикрывать звук, хорошую дикцию и главное – быть музыкально грамотным, то есть уметь свободно и точно петь интервалы, иметь развитое гармоническое чувство, неразрывно связанное с чувством ансамбля, владеть точностью исполнения ритма. Уметь слышать музыку всего исполняемого произведения. Такое понимание исполнительской техники убеждает в необходимости серьезной работы певца-ансамблиста.

«Ансамбль (ensemble) – французское слово. В переводе означает – сразу, вместе, слитно и, что главное, уравновешенно, – главное потому, что можно петь всем сразу, вместе и даже слитно, но если не будет уравновешенности в силе, то не получится и того, что следует называть частным ансамблем. («Частным» мы называем этот ансамбль потому, что он принадлежит отдельной хоровой партии – части хора.) Основу первого элемента хоровой звучности – частный ансамбль – мы обнаружим в любой партии отлично поющего хора. Вот почему, воспринимая общую хоровую звучность, мы не слышали отдельных певцов» [1, с. 22].

В хоровой практике существует понятие частного и общего ансамбля. Частный ансамбль – это ансамбль однотипной по составу унисонной группы певцов хора или ансамбль партии. Общий ансамбль – ансамбль всего хора, ансамбль сочетаний унисонных групп.

Умение владеть голосом приобретается путем настойчивого и упорного труда над развитием природных данных. Иначе говоря, учащийся должен научиться подавать

красивый, выразительный певческий звук с максимально точной интонацией. Наилучший путь к приобретению этого – практический показ учителем того, что требуется от учащегося. Умение певца владеть вокальным дыханием равносильно умению владеть голосом. От дыхания зависит сила, продолжительность и ровность звука. Постоянные упражнения и сознательное наблюдение певца за своим дыханием приводят к организации послушного воле певца дыхания. Настойчивая работа над дыханием и звуком приводит к умению быстро настраивать голос на заданный тон, то есть дают возможность достигнуть вокальной, технической гибкости в беглости при подаче следующих один за другим звуков.

Развитие голоса тесно связано с развитием дыхания. Первым этапом в развитии голоса должны быть упражнения, имеющие конечной целью сознательное пользование дыханием. Занятия дыханием можно начинать с рассказа руководителя хора певцам об огромной важности дыхания как средство подачи звука; объяснения внешних условий для важности правильного дыхания: стоять или сидеть нужно свободно, ровно, не сгорбившись, руки держать за спиной или вдоль корпуса «по швам». Самое дыхание производится так: при втягивании воздуха через нос грудь поднимается (плечи ни в коем случае нельзя поднимать), бока расширяются, нижняя часть живота должна быть подобрана. Много воздуха набирать не надо, ибо это мешает пению. Элементарное правило брать дыхание перед словом, а не в середине его – должно быть усвоено твердо и выполняться беспрекословно.

Полное дыхание возможно перед началом пения или на паузах, потому что для него нужно сравнительно продолжительное время. Полудыхание – очень быстрый вдох. Эти способом дыхание пользуются между музыкальными фразами, не имеющими пауз. «Цепное дыхание» возможно только в хоре и состоит в том, что певцы, исполняя какую – то мелодию, берут дыхание в разное время. При таком способе дыхания создается впечатление пения без передышки.

Самым существенным элементом исполнительской техники, базисом, на котором зиждется техническая зрелость певца, является частота интонации, которую регулирует и контролирует слух. Следовательно, развитие и воспитание слуха – одна из существеннейших предпосылок в достижении вокально – ансамблевой техники.

Слух бывает внешний и внутренний. Внешний слух – способность различать и воспроизводить голосом слышимые тоны. Внутренний слух является плодом воспитания и заключается в способности представить от данного звука все другие, составляющие музыкальную ткань данного произведения. Хорошо развитый внутренний слух обеспечивает беглость чтения нот, что является показателем грамотности певца.

Основным требованием, предъявляемым к квалифицированному участнику хора, является владение вокально – ансамблевой техникой. Что это за техника, и чем она отличается от вокальной?

Известно, что хор – пение коллективное, где каждая партия исполняется унисонным ансамблем. А мы знаем, что совершенство как унисонного ансамбля, как и гармонического зависит от органичности и точности слияния голосов. Все голоса партии должны сливаться в единое целое – ансамбль унисонный, а все партии вместе должны создать гармонический ансамбль. Это требует особых навыков и искусства певцов. Вот почему и техника у них должна вокально – ансамблевая. Певец должен ясно и тонко ощущать то гармоническое сочетание. Которое в данный момент поет хор, и точно подстраиваться к нему. Певец-ансамблист должен быть образованным музыкантом и воспитываться на живых примерах высокохудожественной вокально-ансамблевой музыки.

К числу обязательных технических средств относится и умение «считать». Поскольку музыку мы воспринимаем во времени, то исполнители должны отчетливо

и сознательно выполнять все требования, относящиеся к ритмическим моментам. Несмотря на кажущуюся простоту понятия метра и ритма практическое овладение ими не так просто. Постоянные наблюдения показывают, что ритмичность исполнения представляют собой весьма значительную трудность и достигается после усиленного труда над выработкой метро-ритмической устойчивости ансамбля. Петть ровно, без замедлений и ускорений с выполнением строго выдержанной метрической пульсации может только хор высококвалифицированный.

У певца-ансамблиста должны быть хорошо развиты способность чувствовать метрическую пульсацию и умение отчетливо выполнять разнообразнейшие ритмические рисунки с синкопами, триолями, дуолями и т.д., паузами, ускорениями, замедлениями, различными изменениями темпа, размера, динамики.

Воспитание чувства ритма представляет собой серьезную и ответственную задачу в общей системе технической подготовки певца хора.

В заключение перечня технических навыков, какими должен обладать певец хора, надо сказать о дикции.

Дикция в хоре – один из весьма важных показателей его технической зрелости и художественной ценности. Сущность дикции заключается в ясной отчетливой и выразительной подаче текста исполняемого хорового произведения. Надо помнить, что в огромнейшем большинстве случаев текст является источником, питающим музыкальные образы, создаваемые композитором. Органическое единство текста и музыки дают возможность слушателю понять художественные образы музыкального произведения, познать глубже его содержание. При всей талантливости, красоте речи и убежденности говорящего вы ничего не поймете из того, что он говорил. В известной мере это относится и к вокально – ансамблевым произведениям, исполняемым хорошо, стройно, с воодушевлением, но с плохой дикцией. У слушателя может создаться впечатление красивой игры звуков, но едва ли подобное исполнение может, как говорится, «задеть за живое», «заразить» слушателя, увлечь его. Такое огромное значение дикции.

Хорошей, ясной, отчетливой подачи текста надо основательно учиться, ведь всем известно, что большинство людей не обращает достаточного внимания на ясность и правильность своей речи.

Орфоэпия русского произношения значительно отличается от орфографии. Это происходит главным образом за счет неударных гласных, которые в устной речи не только теряют свою четкость, но даже переходят в другие гласные. Например, о переходит в а, я заменяется е или и. Глагольные окончания «тсь» заменяются «тса»; что произносится «што» и так далее. Например: «Сквозь волнистые туманы пробирается луна» произносится валнистыи, прабираетса.

Необходимо постоянно следить за тем, чтобы согласные звуки произносились предельно кратко и активно. Надо также избегать нечеткости в произношении д и т (дождь, муть).

При исполнении хорового произведения очень важна мимика. Блестящие глаза, оживленное выразительное лицо певца служит дополнительным средством яркости исполнения. Маска безразличия, скованность, напряженность свидетельствует о том, что исполняемый материал труден, непосилен, непонятен. При таком выражении лица не может быть и речи о свободе, непринужденности исполнения. Певец хора на сцене – это актер. Выражение его лица должно свидетельствовать о живом отношении к исполняемому.

Под музыкальной грамотностью в хоре подразумевают довольно обширный круг практических и теоретических знаний. Музыкальная грамота, элементарная теория музыки, умение читать ноты с листа. Элементы гармонии, полифонии и формы – все

эти знания должны органически вытекать из практической работы над освоением произведений текущего репертуара. «Сначала надо уметь, а потом знать». Исходя из этого педагогического положения, работу хора по выучиванию репертуара и привитию певческих навыков нужно начинать с пения на слух. Такой способ первоначальных занятий (пения на слух) – вполне естественный в хоре и единственно возможный.

Исходя из собственного опыта работы с детским хором в ДШИ, считаю, что все вышеперечисленные требования уместны как для младшего, так и для старшего возраста вокалистов. Работая в произведении над каждой фразой, нужно сразу ставить перед певцами множество задач, а именно следить за дыханием, верно интонировать, считать, отчетливо произносить слова, следовать дирижерскому жесту, слушать друг друга и т.д. Каждую музыкальную фразу отрабатывать с учетом художественного замысла произведения.

Проблема в том, что не все учащиеся, поющие в хоре, сразу могут воплотить в жизнь все требования дирижера и, тем не менее, нужно преодолевать поставленные задачи насколько это возможно на данном этапе обучения.

Нужно прививать детям чувство «ансамблевости», слушать и слышать друг друга, следовать за дирижером и петь вместе не выделяясь.

«Главное качество, которым должны обладать все певцы хора, – это музыкальность. От музыкальности певцов, более чем от их вокальных данных, зависит слаженность ансамбля. Как бы ни был хорош голос, но если певец не обладает необходимой музыкальностью, его участие в хоре невозможно» [2, с. 205].

Таковы важнейшие этапы формирования квалифицированного хорового коллектива. Это сложный и длительный процесс, протекающий годами, в течение которых хоровой коллектив приобретает безупречную чистоту интонации, ансамблевую слаженность, ясную дикцию, ритмическую легкость и четкость, тонкость динамической и агогической фразировки, яркое, выразительное исполнение.

Приобретая разностороннее техническое мастерство, хор и его руководитель должны всегда иметь в виду, что техника лишь средство для раскрытия идейно – художественного содержания исполняемых произведений.

Литература

1. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. – Москва : Музыка, 1969. – 300 с.
2. Чесноков П. Г. Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. – 240 с.

УДК 786.2

Организация учебного процесса в классе специального фортепиано

Л. П. Котякина, Н. В. Алимova

Детская школа искусств, г. Пугачев, Саратовская область

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы планирования и организации урока в классе фортепиано. Изучение этой темы является особенно актуальным, поскольку правильно выбранные формы и методы работы с обучающимися, а также творческое самочувствие преподавателя позволяют добиваться больших результатов в процессе обучения. Важно заметить, что способы работы в большинстве своем являются лично ориентированными, то есть, учитывают индивидуальные особенности учащихся, а самоанализ педагогической деятельности с каждым отдельным учащимся – одна из главных задач преподавателя исполнительского класса.

Ключевые слова: подготовка к уроку, фортепиано, схемы работы над произведениями, творческое самочувствие.

Одно из опасных заблуждений музыкальной педагогики заключается в том, что индивидуальный урок невозможно планировать. Можно, конечно, входя в класс, настроиться, собраться с мыслями, но планировать...? Принято считать урок не предугадываемым, что решающую роль в нем играет импровизация. Каждый педагог может вспомнить, как удачно, по-настоящему творчески удается провести время от времени занятие с учеником. Один такой урок-фейерверк способен дать толчок, и весьма ощутимый в работе. Но череда однообразных скучных уроков, а таких большинство, не дает разгореться слабому огоньку, источником которого является только наша интуиция и просто хорошее настроение.

В сущности, что такое традиционный урок в исполнительском классе? Это тренировка профессионально-игровых качеств учащегося. Такой урок беден по содержанию и не создает фонда знаний теоретического и обобщающего характера. Основопологающий принцип этой работы: делай как я.

Не такое это, оказывается, простое дело – на каждой встрече с учеником быть не только полезным, но и интересным, строить Урок гармонично, с чувством меры и внутренней логики. Вывод: готовиться к уроку по специальности необходимо. Причем, успех дела определяет замысел не одного урока, а в целом системы уроков, что создает перспективу в работе над произведением.

Что же конкретно поддается планированию? По-видимому, те элементы урока, которыми мы можем управлять. Вполне вероятно следующая схема подготовки к индивидуальному уроку:

- настройка на психологию данного ученика;
- цель урока: результат, который должен быть достигнут совместной деятельностью учащегося и учителя;
- построение урока: порядок прохождения программного материала;
- работа за инструментом: исполнительский анализ произведения;
- подбор методических приемов (из личного арсенала, из методической литературы, консультации опытных преподавателей);
- подготовка необходимого материала: ноты, пособия, словари.

Как видим, на первом месте настройка на психологию ученика, затем –раздумье, расчет, напряженная работа мысли, и потом (в этом каждый убеждался не раз) – прилив какой-то особой бодрости, духовной энергии, желание скорее дать урок.

Центр, главный узел урока – выбранные нами методические приемы. Процесс отбора методических приемов, их взаимосвязь и последовательность составляет сущность творчества учителя при разработке замысла урока, определяет уровень профессионализма. Но между замыслом урока и его реализацией может возникнуть непреодолимая пропасть, если преподаватель не овладеет искусством «перевоплощения» если он не постарается представить ответную эмоциональную реакцию, не ощутить в самом себе двигательные рефлексы и волевые реакции конкретного ученика. Надо уметь предвосхищать события урока. Следовательно, еще одним пунктом схемы подготовки к уроку может стать искусство педагогического перевоплощения.

Таким образом происходит предварительное моделирование урока. Преподаватель будит свое воображение, настраивается на активную творческую работу, которая еще только предстоит ему на самом уроке.

Комплексное музыкальное воспитание – многогранный процесс, связанный с развитием специальных способностей (слух, память, ритм, музыкальное мышление, художественное сознание), и созданием фонда музыкально-теоретических знаний и исполнительских навыков. Со временем учащийся должен самостоятельно находить пути решения определённых исполнительских задач.

Рационально-логическое начало в музыкальной педагогике до недавнего времени считалось низким вопросом. Превалировало «интуитивно-поэтическое» свободное постижение тайн художественного творчества.

Теперь все более неоспоримым становится факт: музыкальная педагогика бесплодна, если не вооружает ученика системой навыков. Говоря современным языком, процесс обучения должен быть алгоритмизирован. Алгоритм – формальное описание действий, которые необходимо выполнить, чтобы прийти к информации, являющейся решением задачи. Напрашивается вопрос: рациональный век лишил педагогику фантазии, импровизации? Ушло творчество? Напротив, чтобы дать простор учительской мысли, отдельные элементы обучения заключены в «гранитные берега» схем, таблиц, условных обозначений. В результате повышается скорость прохождения учебного материала, появляется вера в себя, раскрепощённость у любого ученика.

Как всего этого не хватает нам – музыкантам: и веры в себя, и раскрепощенности, и опережения программы, уточним, естественного опережения. Как часто слышим мы друг от друга: «Весь урок занимались разбором...», «Снова переучивали аппликатуру...», «Подумать только: 6 класс, а сонатную форму проанализировать не может...» и т.п. Вывод один – «малоспособные» нерадивые ученики!

А что, если сказать: во всем виноват я, учитель. Тогда все вопросы обратим к себе: почему мой ученик медленно и безграмотно разбирает, теряется в выборе аппликатуры, не может сделать толковый анализ формы произведения, не владеет элементарными навыками педализации и т.д. и т.п.?

Для предупреждения ошибок используем своеобразные опорные таблицы, которые постепенно в ходе обучения сводятся в специально заведенной тетради. Понятия аппликатурных позиций, формы произведения, элементарной гармонизации, необходимая музыкальная терминология и т.п. вводятся на самом раннем этапе обучения. Все заключено в схемах и постепенно закрепляется в сознании ученика.

Существенное достоинство этого метода – развитие на уроке музыкальной речи через комментирование. И, наконец, главное: наличие обратной связи, когда естественным образом проявляется активность ученика, являясь ключевым моментом в «сценарии

урока». Так, к примеру, могут выглядеть схемы работы над произведениями различных форм. Уточним, что полнота разбора зависит от уровня развития ученика. На каждом новом этапе схема усложняется.

Общие моменты:

- определить моменты, тональный план;
- ритмические сложности;
- фактурные сложности;
- определить форму произведения.

Разбор этюдов:

- основная техническая задача;
- вычленение технических формул;
- отбор известных вариантов и приемов работы над техническими трудностями;
- решение аппликатурных задач.

Разбор полифонии:

- вид полифонии;
- расчленение полифонической ткани на элементы;
- штрихи;
- удержанные звуки, и их разрешение.

Разбор пьес:

- особенности фактуры;
- вид аккомпанемента и способы работы;
- членение музыкальной речи, определение интонационных точек;
- динамический план;
- педализация.

Схемы могут быть дополнены, изменены – все зависит от возможностей ученика и системы работы преподавателя.

Алгоритмизация рабочего процесса приучает учащегося думать, искать решения. Дело преподавателя – найти доступный материал и определить посильную дозу. Открывается перспектива опережающего обучения, в основе которого положен принцип: начинать надо один раз, далее – учить, совершенствовать, углублять эту работу.

Что же срabатывает в творческой лаборатории преподавателя для того, чтобы заготовленное, задуманное до урока осуществилось на самом уроке? Конечно, безукоризненное владение материалом, кропотливая подготовка, но и еще одно, решительно необходимое – творческое самочувствие.

В большей или меньшей степени каждый из нас отчитывается перед самим собой за качество проведенного урока. Искусством самоанализа надо овладеть, как и любыми другими навыками. Владующий искусством самоанализа преподаватель скорее найдет причину временной неудачи. Вообще самоанализ должен носить оптимистический характер. Понятие положительных эмоций далеко от проективного бодрячества. Вырабатывать в себе оптимизм, воспитывать его в себе – одна из животрепещущих проблем работы преподавателя над собой.

Вот выдержка из ответов учащихся на вопрос: «Влияет ли настроение преподавателя на твое состояние?»

– когда преподаватель в хорошем настроении, когда он оптимистичен, чувствуешь себя свободно, легче переносишь свои неудачи, веришь в их исправление.

Но, увы, не менее магнетической силой обладает плохое настроение преподавателя:

– «Все валится из рук, забываешь, что знал, не можешь сосредоточиться, чувство страха замораживает мозг»/

Ушинский говорил: «Дитя твердо запомнит только гневное лицо учителя, его пугающие жесты и слова, но не содержание урока, которое, напротив, побледнеет при соседстве с такими яркими образами» [1].

Из тех же ответов выяснилось, что лучше всего мобилизуют силы учащихся четко поставленная учителем задача и шутка, юмор учителя. Макаренко подвергал беспощадной критике сумрачных безликих, равнодушных учителей. Он решительно выступал против «серенького» и мрачного облика педагога. Это они беспрестанно жалуются на плохих детей, это им достаются «неспособные» ученики, они, как правило, «тянут ляжку» и «торчат в школе».

Оптимизм помогает справиться с учительской раздражительностью, этим «профессиональным заболеванием» преподавателя. Ну, а как, например, быть, если ученик пришел на урок неподготовленным? Первая реакция учителя – обида, раздражение. Что можно противопоставить этому?

Прежде всего, подумать, не было ли задание слишком сложным или, напротив, легким и малоинтересным? Меньше всего поможет «допрос»: «Почему не выучил, как ты мог?...»

Лучше вскользь сочувственно предложить: «Немедленно начать работать». Важно прямо сейчас, на уроке, добиться положительного результата. Тем самым мы вселим ученику уверенность в своих силах, кроме того, урок не сорвется – он пойдет по другому руслу.

Не секрет, что ученическая лень – своеобразная реакция на однообразие наших рабочих приемов. Именно невыученный урок может оказаться своевременным напоминанием о том, что педагогическое мастерство – это постоянное обновление способа общения с учеником, бескомпромиссная переоценка своей деятельности. Борьба со штампами должна вестись постоянно. Даже удачно найденный прием при повторении теряет силу воздействия.

Что же лежит в основе творческого самочувствия учителя?

- эмоциональный настрой, готовность к ассоциативной работе воображения;
- сосредоточенность на ведущей задаче урока;
- чувство перспективы обучения данного ученика;
- видение внутреннего мира ученика, сопереживание;
- самоконтроль, уравновешенность как основа самоуважения.

Внутренний комфорт, радостный настрой – основа успеха нашего педагогического труда.

Литература

1. Ушинский К. Д. Воспитать ребёнка. Как? : самая эффективная книга по воспитанию от патриарха отечественной педагогики. – Москва : АСТ, 2014. – 381 с.

УДК 78.01

Развитие музыкальной памяти

А. П. Макушина, Е. Ю. Калашникова

Хоровая капелла мальчиков, г. Пермь
Пермский музыкальный колледж, г. Пермь

Аннотация. В данной статье рассматривается тема развития музыкальной памяти, приведены примеры эффективных способов и вспомогательных упражнений для ее развития, а также описаны некоторые приемы разучивания и запоминания новых музыкальных текстов. Опираясь на методическую литературу, а также на собственный опыт, авторы описывают некоторые рекомендации по развитию памяти. Статья может быть интересна педагогам дополнительного образования, преподавателям ДМШ, ДШИ, СПО, студентам, а также всем, кто интересуется темой развития музыкальной памяти.

Ключевые слова: музыкальная память, музыкальные данные, игра на фортепиано.

Обучение игре на фортепиано – очень сложный, кропотливый и многогранный процесс, включающий в себя развитие не только чисто пианистических навыков, но и общее музыкальное развитие. Для успешного результата при обучении от учащегося требуется определенный комплекс способностей. Он включает в себя врожденное чувство ритма, хорошую память, развитый музыкальный слух и т.д. Большое значение имеет наличие музыкальной памяти, так как именно она помогает исполнителям чувствовать себя на сцене более уверенно. Поэтому мы считаем, что тема развития музыкальной памяти всегда будет актуальна и хотим раскрыть некоторые приемы ее развития в данной работе.

Музыкальная память включает в себя различные виды памяти: слуховую, двигательную, логическую, зрительную и др. [2]. Для ее развития преподаватель должен создавать благоприятные условия, и практика показывает – то, что особенно интересует человека, запоминается быстрее, чем то, к чему человек равнодушен.

Музыкальную память необходимо развивать с первых уроков обучения. Начиная с самых простых упражнений для заучивания (поначалу это как правило ритмический рисунок какого-либо стихотворения на одной ноте), постепенно усложнять их, исходя из возможностей ученика. Следует стараться на каждом уроке давать какое-либо простое новое произведение с обязательным обсуждением. Таким образом, можно научить ребенка слушать, понимать услышанное, давать характеристику даже самой маленькой пьеске. Такие слушания развивают логическую и слуховую виды памяти у детей даже со слабыми музыкальными данными.

При изучении с учениками нотной грамоты, длительностей и пауз, можно применять упражнения на зрительную память. Самые простые произведения следует «прочитать глазами», запомнить, и уже потом сыграть.

До 10 лет развивать музыкальные способности намного легче, так как в этот период психика достаточно восприимчива. Ребенок любознателен, ассоциативный ряд формируется быстро и надолго. Преподавателями разработаны достаточно эффективные способы для развития музыкальной памяти. Вот некоторые из них:

«Повтори ритмический рисунок». Эту небольшую игру следует проводить в группе детей от двух и более учеников. Заранее подготовленные карточки с различными ритмическими рисунками раздаются обучающимся. Затем по очереди дети выходят и

хлопают заданный ритмический рисунок, а остальные ребята должны его повторить. Кроме развития памяти, это упражнение помогает развивать и чувство ритма.

«Ритмические зарисовки». Ведущий выбирает для каждого учащегося одну простую мелодию, играет ее, и учащиеся на память должны прохлопать ритм. Если ребенку не удастся с первого раза выполнить задание, то он пропускает ход, и потом ему дается уже другое произведение. Преподавателю следует подбирать мелодии исходя из способностей ученика в дальнейшем постепенно усложняя произведения.

«Скакалки». Преподаватель исполняет музыкальное произведение на фортепиано. Учащийся должен запомнить его движение, ритмический рисунок, аппликатуру (по возможности), после чего самостоятельно сыграть мелодию в разных октавах и тональностях. Данное упражнение можно постепенно усложнять, добавляя паузы, изменяя аппликатуру, меняя очередность рук. Задача ученика – в точности повторить проигранные мелодии.

«Имитация». Задача данного упражнения – изобразить животных на фортепиано. Например, нужно симитировать походку медведя, или как скачет лошадь, как поет птица и т.д.

«Нотные ступени». Для данной игры подготавливаются карточки для каждого участника с нарисованной лестницей из восьми ступеней, каждая ступень это одна нота. Преподаватель проигрывает сначала гамму, а затем играет одну ноту. Задача ребят на слух определить ноту и ее ступень.

Все эти упражнения направлены на развитие различных видов памяти. Поначалу это требует определенных познавательных действий, которое уже потом используется как способ произвольного запоминания. Данные упражнения помогают развитию произвольной логической памяти.

В современной психологии существуют различные методы запоминания музыкального текста. В. И. Муцмахер разработал некоторые методы разучивания и запоминания произведения [1]:

Смысловая группировка. Произведение следует разделить на отдельные смысловые части. Если во время исполнения музыкант забывает нотный текст, то память будет опираться на значимые моменты, что поможет воспроизвести в сознании музыкальный текст полностью, связав между собой отдельные части.

Смысловое соотнесение. Следует сравнить между собой гармонии, фактуру аккомпанемента, ритмический рисунок произведения. Если пока теоретических знаний еще недостаточно, то можно сравнивать интервалы, аккорды, повторяющиеся элементы и т.д.

Все приведенные выше методы эффективны при разучивании новых произведений, но их автор подчеркивает, ссылаясь на Г. М. Когана: «Когда музыкальная пьеса выучена и «идет» без запинки, возврат к анализу только вредит делу» [1, с. 37].

И. Гофман предлагает нам немного другую формулу запоминания музыкального произведения, состоящую из пяти частей:

Работа без инструмента. На данном этапе разучивается нотный текст, определяется основное настроение мелодии, ключевая идея данного произведения, средств, при помощи которых достигается характер пьесы, происходит мысленное восприятие музыки. Анализирование музыкальной ткани существенно влияет на формирование мышления, способствует развитию зрительной памяти.

Работа за инструментом. Задача на этом этапе в проигрывании произведения в нужном темпе, при этом не обязательна точность исполнения. После такого исполнения следует определить сложные места, отработать каждое из них, при необходимости заменить аппликатуру на более удобную, в медленном темпе отработать каждую фразу.

Здесь же продолжается запоминание музыкального текста на память, происходит его смысловое осмысление, формируется определенный художественный образ.

Работа наизусть (без текста). Исполнение музыкального произведения наизусть является важным навыком в развитии музыкальной личности. На данном этапе главную роль играют ассоциации исполнителя, именно они приносят в произведение эмоциональный окрас, наполняя его смыслом и душевностью. При игре наизусть происходит дальнейшее закрепление произведения в памяти – зрительной, моторной, слуховой.

Когда произведение уже выучено, его следует регулярно повторять с целью закрепления в памяти. Как правило, чем взрослее исполнитель, тем больше повторений ему требуется совершить. Играть при этом следует осмысленно, постоянно находить новые взаимосвязи между частями произведения.

Работа без инструмента и без нот. Самый сложный этап, к которому следует стремиться как к основному показателю мастерства. Мысленные повторения концентрируют внимание на определенных музыкальных образах, углубляют понимание музыкального произведения.

Таким образом, можно сделать вывод, что музыкальная память это комплекс различных видов памяти. Ее развитие следует начинать с самого раннего возраста, заставляя ребенка произвольно сначала запоминать легкие мелодии, а затем уже более сложные музыкальные тексты. Разные этапы работы требуют различных подходов к каждому ученику. Правильное распределение задач в процессе разучивания нотного текста способствует успеху в развитии музыкальной памяти.

Литература

1. Муцмакер В. И. Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано. – Москва : МГПИ им. Ленина, 1984. – 185 с.
2. Петрушин В. И. Музыкальная психология. – Москва : Академический Проект; Трикста, 2008. – 400 с.

УДК 372, 878

Новые направления работы преподавателя в классе фортепиано

Г. А. Мартехина

Котовская детская школа искусств, г. Котовск, Тамбовская область

Аннотация. В статье приводится опыт работы преподавателя детской школы искусств в особых условиях, связанных с распространением новой коронавирусной инфекции. Автор статьи излагает свой взгляд на дистанционное обучение, его организацию в инструментальном классе. Использование этого формата в сочетании с другими педагогическими технологиями помогает выйти на новый уровень образования, открывает ранее недоступные возможности, способствует более полной реализации творческого потенциала одарённых учащихся. Без него уже невозможно представить современное образование и воспитание, что стало особенно ощутимым в период самоизоляции.

Ключевые слова: детская школа искусств, педагогические технологии, дистанционное обучение.

Экономическое, социальное и духовное развитие любого общества тесно связано с его высокообразованными, талантливыми и инициативными членами, деятельность которых является основой и движущей силой его прогресса. Поэтому образование и воспитание подрастающего поколения никогда не теряет своей актуальности и является одной из главных задач современной системы дополнительного образования. Обучение детей в детских школах искусств – процесс сложный, многогранный, требующий от педагога высокого профессионализма и творческого подхода, постоянного совершенствования используемых методов и технологий.

В связи со сложившейся эпидемиологической ситуацией в конце прошлого учебного года наша детская школа искусств перешла на дистанционную форму обучения. Перед педагогическим коллективом была поставлена задача выполнения в новых условиях образовательных программ в полном объеме с применением электронных средств связи.

Дистанционное обучение мы решили рассматривать не как вынужденный отказ от привычных форм работы, а время использования предоставляемых интернетом новых возможностей, иных способов взаимодействия участников учебного процесса, способствующих обогащению педагогических методов и технологий, использования новых видов деятельности учащихся для всестороннего развития их творческих способностей.

У наших учеников появилось больше дополнительного времени благодаря тому, что не надо ездить на уроки в школу. Они могли его потратить на дополнительные занятия на инструменте, чтение с листа, посещение в дистанционном формате концертов, фестивалей и других интересных музыкальных мероприятий, спектаклей, художественных выставок, познакомиться с другими видами искусства, т.е. используя ресурсы интернета, расширить своё образовательное пространство. Доступ к информации становится одним из важнейших составляющих компонентов воспитания, музыкального образования и всестороннего развития детей.

В современных условиях задача преподавателя инструментального класса – не только передать учащимся глубокие знания, умения, приёмы исполнительского мастерства, своё

восприятие и отношение к искусству, но и развить умение самостоятельной творческой работы с учебными материалами, навыки поиска и применения информации, т.е. научить юных пианистов учиться.

Использование информационных технологий выводит музыкальное образование на новый уровень, обогащает его содержание, методы, формы. Значительно возрастает интерес детей к образовательной деятельности, повышается результативность обучения. При организации дистанционного обучения одарённых учащихся можно выделить несколько направлений, обеспечивающих его эффективность:

- проведение уроков с помощью электронных средств связи, осуществление контроля за решением учебных задач учащимися;
- использование педагогических методов и технологий для организации и развития навыков самостоятельной работы учащихся, самоконтроля, целеустремлённости;
- развитие навыков поиска и использования материалов сети Интернет для решения творческих задач в работе над учебной программой, создании слайдов, иллюстраций, презентаций, видеороликов, ученических проектов, исследовательской деятельности и т.д.;
- подготовка выступлений одарённых учащихся в дистанционных концертах, исполнительских конкурсах;
- обогащение культурного кругозора, знаний о взаимосвязи музыки с другими видами искусства через посещение виртуальных концертов, спектаклей, выставок, музеев;
- повышение музыкальной грамотности, знаний о композиторах, их исторических эпохах и особенностях творчества, богатстве мирового музыкального наследия, закономерностях фортепианного исполнительства.

В инструментальных классах школы занятия по специальности проводились индивидуально в соответствии с календарно-тематическим планом по направлениям: техническое развитие, чтение с листа, подготовка программ к промежуточной и итоговой аттестации, подготовка одарённых учащихся к участию в дистанционных конкурсах и концертах.

В моём фортепианном классе мы выбрали как наиболее подходящую форму занятий видеоуроки с помощью Skype и телефонного приложения WhatsApp. Старались общаться, как на обычном уроке. Ученик чувствовал моё постоянное внимание и поддержку, быструю реакцию на его исполнение, готовность объяснить и подсказать при возникновении затруднений в отношении текста, ритма, темпа, аппликатуры и т.д., показать на инструменте. Все ученики завели в своём компьютере отдельную папку, куда заносили после каждого урока развёрнутое домашнее задание, которое я им пересылала на электронную почту. Их родители также могли познакомиться с моими сообщениями и руководствоваться ими, чтобы затем проконтролировать их выполнение. Продолжительность уроков была сокращена, поэтому организацию занятия, цели, методы, предполагаемый результат и задание для самостоятельной подготовки необходимо было хорошо продумывать и чётко формулировать.

Важное место в учебном процессе занимает контроль за самостоятельным выполнением заданий, который осуществляется непосредственно при проведении урока онлайн. Старшеклассникам и лучшим ученикам было предложено делать и пересылать для оценивания видеозаписи выполненного задания через WhatsApp или на мою электронную почту. Это затратная по времени, но результативная форма контроля. Особенно она эффективна при работе с одарёнными детьми, программа которых включает в себя сложные и объёмные произведения. Такая форма обратной связи дала мне возможность детально и подробно анализировать исполнение каждого произведения

и не тратить на это ограниченное время урока. А дети приобрели полезный опыт работы с видеозаписями. Выяснилась ещё одна положительная сторона видеоотчётов. Проверяя свою запись, ученики получают возможность послушать себя со стороны. Они учатся самостоятельно мыслить, анализировать, давать оценку своему исполнению, а затем корректировать процесс своей работы. Желание представить для отчёта лучший вариант побуждает их заниматься больше и прилежнее, т.е. происходит значительная активизация их учебной деятельности.

Дистанционное обучение внесло изменения в мой режим работы и в условия учебной деятельности учащихся класса. На первый план выдвигается их умение составить рациональный режим дня, организовать самостоятельную работу на инструменте, заниматься достаточное время. На уроке материал приходится представлять в более сжатом виде, направляя детей на продуктивную и добросовестную домашнюю работу. Поэтому очень важно прививать навыки самоорганизации и самоконтроля. Можно отметить, что в процессе дистанционного обучения все ученики моего класса, особенно талантливые и перспективные, стали чувствовать больше ответственности, проявлять самостоятельность и инициативу, работать более целенаправленно и настойчиво.

Использование информационных технологий в образовательном процессе в детской школе искусств помогает формированию музыкально - исполнительских навыков, развитию творческих способностей одарённых учащихся. Я часто предлагаю им ссылки для прослушивания произведений из их программы в исполнении учащихся из других школ и городов. Потом обсуждаем их трактовку, анализируем, сравниваем. Понравившуюся запись можно прослушать несколько раз, выделить заинтересовавшие эпизоды, проследить по нотам.

На уроках специальности стараюсь использовать разнообразные апробированные методы, а также новые педагогические технологии. Считаю одной из наиболее результативных технологию проблемного обучения. Мои ученики часто получают задание подобрать удобную аппликатуру, опираясь на известные им закономерности, найти знакомые технические формулы, повторяющиеся элементы, определить новый материал, подобрать слова к мелодии и найти выразительную интонацию, продумать фразировку, динамику в связи с содержанием произведения и т.д.

С возрастом задания можно усложнять, например, проанализировать средства художественной выразительности, обосновать их употребление и изменения с развитием музыкального материала, расставить смысловые акценты, выбрать приёмы работы над технически трудными местами, яркостью передачи художественного содержания. Они должны научиться формулировать возникающие вопросы для получения консультации у преподавателя или самостоятельного поиска ответа в интернете.

Создавая проблемную ситуацию, можно придумать много заданий на разных этапах обучения. Организуя эту работу, мы вовлекаем учащихся в активную самостоятельную деятельность. Они овладевают новыми знаниями, умениями, навыками, развивают своё мышление, самостоятельно находят нужные для решения поставленной проблемы сведения, учатся делать анализ, сравнения, обобщения, выводы. Закладываются основы их логического мышления. Осваивая музыкальный материал, формируют художественный образ пьесы, намечают план дальнейшей работы, выбирают способы и методы своей деятельности.

Одарённые дети в результате применения технологии проблемного обучения приобретают навыки самостоятельной познавательной деятельности, способов приобретения знаний из различных источников информации, развивают своё мышление, навыки самоанализа, повышают уровень учебно-познавательной компетентности, увлечённость и интерес к процессу обучения, мотивацию, совершенствуют свой

исполнительский уровень. Например, в процессе подготовки ученицы к исполнительскому конкурсу «Сказка в музыке» мы старались использовать разнообразные методы работы. При отработке технически трудных мест она нашла в тексте элементы знакомых технических формул и опирались на навыки, полученные при изучении гамм и упражнений. Увлечённо работая над передачей художественного содержания в пьесе С. Сиротина «Дюймовочка», ученица проанализировала используемые автором средства музыкальной выразительности, старалась связать их с музыкальной характеристикой этого яркого сказочного персонажа, чтобы передать его внешний облик, характер, действия, происходящие события. Придумала интересный сюжет.

Девочка была увлечена поисковой работой. Нашла в интернете подходящие иллюстрации, портрет и биографию автора – современного уральского композитора, прослушала запись исполнения этой пьесы другими пианистами, сделала свой рисунок. Игра её стала более тонкой, яркой, динамичной. В результате она удачно выступила на конкурсе и стала лауреатом.

Вовлечение в концертно-конкурсную деятельность – важная составляющая творческого развития одарённых учащихся. Им предоставляется возможность публично заявить о себе, получить оценку и поддержку, что помогает развитию их личностных качеств и исполнительского мастерства. Повышается их самооценка, усложняется уровень задач, которые они начинают ставить перед собой, что способствует их интенсивному профессиональному росту. Все мои ученики принимали участие в концертах разного уровня. Участие в этих мероприятиях повысило их творческую активность и мотивацию. В конце учебного года мы провели в дистанционном режиме отчётный концерт класса. Дети, их родители, знакомые с удовольствием прослушали концерт, многие прислали свои благодарные отзывы. Одарённые учащиеся класса успешно выступили в пятнадцати исполнительских конкурсах, в том числе и в дистанционных, что стало мощным стимулом для активизации их дальнейшей творческой деятельности.

Работа в детской школе искусств требует от преподавателя высокого профессионализма, большой изобретательности, творчества, постоянного педагогического поиска. Использование разнообразных методов обучения, в том числе дистанционных технологий, обогащает образовательный процесс, делает занятия в инструментальном классе более динамичными, яркими, эмоциональными. Повышается успешность и результативность обучения исполнительскому искусству.

Опыт прошлого учебного года показал, что дистанционное обучение уверенно заявило о себе и заняло своё достойное место в работе школ искусств. Использование этого формата в сочетании с другими педагогическими технологиями помогает выйти на новый уровень образования, открывает ранее недоступные возможности, способствует более полной реализации творческого потенциала одарённых учащихся. Без него уже невозможно представить современное образование и воспитание, особенно это ощутимо в период самоизоляции.

УДК 376.5

Использование аутентичного материала в работе с одаренными детьми

Н. С. Матросова

Чебоксарская детская музыкальная школа №1 им. С. М. Максимова

Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта Главы Чувашской Республики «Аутентичный материал в музыкальной цифре»

Аннотация. В статье рассматривается эффективность применения аутентичного материала в работе с одаренными детьми в учебном процессе детской музыкальной школы. Используя результаты реализации проектов, автор статьи делится опытом по созданию условий для сохранения приемственности поколений. В данной статье раскрываются понятия: «одаренные дети», «аутентичный материал», классификация одаренности, виды проектной деятельности. Материал статьи имеет практическую значимость по реализации грантовых проектов и вносит теоретический вклад в изучении проблемы сохранности народных традиций.

Ключевые слова: аутентичный материал, проектная деятельность, одаренные дети, композиторы Чувашии.

В 2020 году Чебоксарская детская музыкальная школа № 1 им. С. М. Максимова отмечает 100-летний юбилей. По мнению сотрудников учреждения музыкальная школа №1 им. С. М. Максимова играет фундаментальную роль в сохранении и развитии национальной музыкальной культуры Чувашии, создавая благоприятную среду для развития юных дарований, являясь стартовой площадкой для роста профессиональных кадров, талантливых музыкантов и композиторов. За весь период работы именно ЧДМШ №1 им. С. М. Максимова в республике стала уникальным источником и одновременно банком музыкального фонда произведений чувашских композиторов и народной музыки.

Музыкальное искусство чувашского народа насыщено и несет в себе аутентичную культуру наших предков. В настоящее время выделилось несколько подходов к определению сущности аутентичных материалов. Так, например, Кричевская К. С. дает определение аутентичным материалам, как подлинным литературным, фольклорным, изобразительным, музыкальным произведениям, предметам реальной действительности, таким, как одежда, мебель, инструменты и их иллюстративные изображения [1].

Сегодня принято разделять все аутентичные материалы, используемые при обучении, на аутентичные и учебно-аутентичные.

Аутентичные материалы, как правило, используются из оригинальных источников, они характеризуются естественностью лексического наполнения, языковых средств.

Учебно-аутентичные материалы разрабатываются для использования в учебном процессе, с учетом всех параметров и критериев аутентичности и предназначенные для решения конкретных учебных задач.

Необходимо особо подчеркнуть, что для сохранения народных традиций, языка и самобытности чувашского народа в обучении необходимо использовать материал, взятый из жизни носителей языка. Такого рода учебный репертуар, составленный с учетом особенностей этнической культуры, необходим для использования в деятельности учреждений дополнительного образования. Подобные аутентичные и

учебно-аутентичные примеры, созданные в методических целях, позволят с большей эффективностью осуществить обучение всем видам музыкальной деятельности.

Используя аутентичный материал в учебном процессе, необходимо учитывать условия, в которых он применяется; индивидуальные особенности обучающихся; цели, задачи, исполнительский уровень и др.

Рассматривая и анализируя опыт педагогов, использующих аутентичный материал в учебном процессе, было выявлено, что, формируя музыкально-исполнительские навыки обучающихся на младшей ступени обучения, чаще всего используется песенный материал, произведения для инструментов фортепиано, баян и аккордеон. Реже для духовых и струнных инструментов. Это обусловлено отсутствием сочинений для данной категории детей.

Одной из задач преподавателя – построение учебно-воспитательного процесса и его психологическое обеспечение, чтобы учесть любые индивидуальные особенности детей, поддержать ребенка и развить его способности, подготовить почву для того, чтобы эти способности были реализованы.

Для того чтобы разнообразить процесс обучения, во многих школах преподаватели используют музыкальный и песенный материал, среди которого аутентичные сочинения. Данный материал используется на предметах: «Музыка и окружающий мир», «Слушание музыки», «Хор», «Специальность». Вариативная часть предпрофессиональных программ предполагает ведение предмета «Чувашская музыка». К сожалению, финансовое обеспечение учреждений не гарантирует ведение данного раздела ежегодно. Тем не менее интерес и востребованность в использовании народной музыки в учебном процессе не теряет своей актуальности. Присутствие национального, народного произведения в зачетной программе один из определяющих факторов при отборе учебного материала.

Мы, как и весь современный мир не стоим на месте, стремимся к развитию и движемся вперед! Сегодня многие музыканты и исполнители сетуют на острый дефицит в новом музыкальном материале, идет поиск новых форм подачи классического и современного музыкального искусства. Этот дефицит был подтвержден и нашим опросом жителей Чувашии и регионов России. В связи с чем, мы видим важную необходимость применения современных технологий и инновационных программ для обработки музыкальных произведений композиторов Чувашской Республики в процессе обучения одаренных детей в музыкальных школах и школах искусств, предания им новой музыкальной окраски и граней. Запись известных чувашских музыкальных композиций, перевод их в цифровой формат, обработка и получение новых вариантов звучания и исполнения вдохнет в них новую жизнь, сделает современной.

Для возможности применить в учреждениях дополнительного образования инновационные формы работы реализуются грантовые проекты. Так, в 2018 году директор ЧДМШ №1 им. С. М. Максимова Матросова Наталья Сергеевна была обладателем Гранта Главы Чувашской Республики «Сказки Ивана Яковлева на музыкальный лад», в 2020 году – «Аутентичный материал в музыкальной цифре». Для реализации этих проектов был изучен музыкальный материал аутентичных сочинений, приобретено необходимое техническое оснащение для многофункциональной музыкальной студии.

Грант «Сказки Ивана Яковлева на музыкальный лад» был реализован в 2018 году. Цель проекта – популяризация духовного наследия просветителя чувашского народа И.Я. Яковлева, формирование устойчивого интереса подрастающего поколения к национальной культуре и традициям.

В проекте приняли участие обучающиеся детских музыкальных и художественных школ, школ искусств Чувашской Республики: Чебоксарская детская музыкальная школа №1 им. С. М. Максимова, Чебоксарская детская музыкальная школа № 4

им. В. А. и Д. С. Ходяшевых, Чебоксарская детская художественная школа № 4 им. Э. Юрьева, Чебоксарская детская художественная школа искусств, Чебоксарская детская школа искусств №1, Чебоксарская детская школа искусств № 2, Чебоксарская детская школа искусств № 3, Новочебоксарская детская школа искусств, Детская школа искусств Канашского района, Мариинско-Пасадская детская школа искусств, Красноармейская детская школа искусств.

Зрители и гости проекта смогли познакомиться с богатым литературным и музыкальным наследием чувашского народа.

Общее количество участников – 500 человек.

Количество зрителей – 500 человек.

Основные мероприятия, в т.ч. мастер-класс Виктора Глебовича Бритвина – российского художника-графика, Заслуженного художника Российской Федерации, члена союза художников СССР, автора иллюстраций к произведениям мировой, русской и чувашской классической литературы, обладателя литературной премии им. А.Солженицына и ордена «За заслуги перед Чувашской Республикой» и музыкальное интерактивное представление на сюжеты легендарных чувашских сказок, написанных чувашским просветителем И.Я. Яковлевым: «Как образовалась Волга» и «Улып Батыр». Декламация и музыкальная иллюстрация сказок, прошли в Республиканской детско-юношеской библиотеке, «ЧДМШ № 4 им. В. А. и Д. С. Ходяшевых» г. Чебоксары, в детских школах искусств Мариинского Посада и Красноармейского района. Здесь участники показали большую часть творческих номеров. В период осенних каникул в «ЧДМШ №1 им. С. М. Максимова» состоялись прослушивание и отбор лучших инструментальных и хоровых номеров, подготовленных учащимися учреждения различных отделений: хорового, духового, фортепианного, народных и струнных инструментов. Всего было представлено 72 произведения чувашской народной музыки, композиторов Чувашии (Ф. Лукин, С. Максимов, В. Ходяшев, Л. Быренкова, Л. Чекушкина, Т. Полковникова и др.). Для участия в дальнейших мероприятиях гранта рекомендованы были 19 лучших номеров.

К созданию иллюстраций по мотивам чувашских сказок и легенд были привлечены дети в возрасте 7-15 лет, обучающиеся в детских школах искусств Чувашской Республики. Всего было представлено 103 иллюстрации. Лучшие из них стали основой для создания передвижной выставки «Моя чувашская сказка».

Самым значительным событием для художников-иллюстраторов стала встреча с Виктором Глебовичем Бритвиным. Проведению мастер-класса предшествовала экскурсия обучающихся детских школ искусств в Республиканскую детско-юношескую библиотеку. Для посетителей были оформлены два зала, где были представлены книжные издания чувашских сказок и легенд, а также книги с иллюстрациями самого Виктора Глебовича.

Мастер-класс В. Бритвина начался с пересказа наиболее понравившихся детям чувашских сказок и легенд. В их числе оказались два произведения: «Как образовалась Волга» и «Улып Батыр», которые и легли в основу детских иллюстраций.

Виктор Бритвин проанализировал каждую из представленных на выставке работ, провёл детальный разбор композиции, цветопередачи, техники исполнения. Особое внимание было уделено средствам выражения эмоций и характера героев чувашских сказок. Интерактивное представление на сюжеты легендарных чувашских сказок дебютировало 11 декабря в ЧДМШ №4 им. Ходяшевых. Оно началось словами: «История народа начинается с легенды». Зрителям были представлены детские иллюстрации на сюжеты чувашских сказок, зачитаны тексты легенд, исполнены инструментальные и хоровые произведения чувашских авторов. Все творческие коллективы и сольные

исполнители, принявшие участие в мероприятии, смогли выступить в концертной программе.

Хоровую музыку чувашских композиторов и народные чувашские песни представили коллективы: «PRIMAVERA» (руководитель Т. В. Матросова, концертмейстер Л. В. Зинова), хор отделения духовых инструментов младших классов ЧДМШ №1 им. С. М. Максимова (руководитель Н. С. Матросова, концертмейстер М. Г. Дмитриева), хор средних классов ЧДМШ № 4 им. Ходяшевых (руководитель С. А. Прохорова, концертмейстер Л. В. Зинова). Коллективы продемонстрировали жанровое разнообразие и специфические особенности чувашских народных и авторских песен. Микс чувашского и русского хоровода в обработке Т. Матросовой вызвал полный восторг зрителей на концертной площадке.

Душевное исполнение песен не оставило равнодушными многочисленных зрителей, приятно радовала глаз красочная палитра национальных костюмов выступающих. Разнообразная и самобытная программа позволила зрителям познакомиться с уникальной национальной культурой чувашского народа, расширить свои представления о наследии Ивана Яковлева.

В программе мероприятия значились не только хоровые номера, но и инструментальные. Звучание таких инструментов, как баян, балалайка, домра, аккордеон, не может оставить равнодушным никого. Чувашские наигрыши, обработка «Кай, кай Ивана» и другие инструментальные номера вызвали восторг у зрителей.

Таким образом, проект «Сказки Ивана Яковлева на музыкальный лад» стал знаменательным и ярким событием в культурной жизни детских школ искусств города Чебоксары и Чувашской Республики. Проект соответствовал целям и задачам, способствовал созданию условий для развития и сохранения историко-культурной самобытности чувашского народа, популяризации духовного наследия просветителя чувашского народа Ивана Яковлевича Яковлева посредством музыкальных иллюстраций чувашских сказок, использования малых жанров фольклора, знакомства детей с художественными произведениями.

Проект «Аутентичный материал в музыкальной цифре» создал необходимые условия для инновационного образования детей, посредством применения музыкальных цифровых технологий и программ, что позволило приумножить культурное наследие чувашского народа.

Для решения задач, обозначенных в обосновании проекта была проведена следующая работа:

1. Сбор и запись музыкального материала композиторов первого поколения и современных деятелей музыкального искусства Чувашской Республики.
2. Подготовка аудитории (музыкальной студии) для практических занятий детей.
3. Приобретение комплекта звукового оборудования для обработки музыкального материала в учебной аудитории (музыкальной студии) за счет средств гаранта ЧДМШ №1 им. С.М.Максимова.
4. Работа обучающихся ЧДМШ №1 им. С. М. Максимова с собранным музыкальным материалом на базе музыкальной школы, посредством инновационных технологий и программ; перевод музыкальных произведений в цифру, поиск новых форм звучания и подачи музыкальных композиций.
5. Апробация преобразованных музыкальных произведений, их исполнение хорами и музыкантами в районах Чувашской Республики: г. Новочебоксарск, г. Алатырь, г. Канаш, г. Шумерля, г. Мариинский Пасад, г. Ядрин, п. Урмары, с. Аликово, с. Янтиково, с. Яльчики, Красноармейский район.

6. Апробация преобразованных музыкальных произведений в регионах РФ, где компактно проживают чувашаи.

7. Создание нового музыкального контента на интернет порталах: в социальных сетях Вконтакте, Фейсбук, на ютуб канале, для широкого пользования жителями республики и регионов России; онлайн и интернет трансляция новых версий музыкальных произведений детьми в городах и районах республики; выявление экспертами лучших номеров и включение их в итоговое мероприятие проекта «Музыкальный сет».

8. Проведение открытых уроков с участием современных композиторов Чувашской Республики. Современное звучание (в новой цифровой обработке) их музыкальных произведений.

9. Проведение круглых столов, онлайн-совещаний с учреждениями культуры и образования.

10. Презентация нового сборника «Музыка и дети» Григорьева Станислава Вячеславовича.

11. По результатам реализации гранта пополнился фонд библиотек республики новыми сборниками музыкальных произведений Григорьева Станислава Вячеславовича, заслуженного работника культуры Чувашской Республики, преподавателя ЧДМШ №1 им. С. М. Максимова. Создание эксклюзивного нотно-музыкального собрания в печатном варианте нотных записей и в электронном формате, бесспорно, будет востребовано преподавателями школ Чувашской Республики, а также юными исполнителями.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что используя аутентичный материал в проектной деятельности, становится возможным индивидуализировать учебный процесс с одаренными детьми, чтобы правильно ориентировать ребёнка в том направлении, в котором он талантлив, а также помочь одаренным детям развиваться в выбранных областях, научить детей самостоятельной деятельности, тем самым проявить активность в планировании, организации и контроле своей деятельности, сохранить связь поколений и сохранить интерес к аутентичной музыке.

Литература

1. Носонович Е. В., Мильруд Р. П. Параметры аутентичного учебного текста // Иностранные языки в школе. – 1999. – № 1. – С. 18–23.

УДК 37.036.5

Эстетическое воспитание как процесс формирования творческой личности

А. Н. Нечаева, О. Н. Гененко

Белгородский государственный институт искусств и культуры

Аннотация. В статье рассматривается эстетико-воспитательный процесс как всестороннее творческое развитие личности, ее адаптация к актуальной эстетической культуре и формирование у активного творческого человека эстетического отношения к действительности. Выявлены условия эффективного эстетического воспитания личности в условиях дополнительного образования. Проанализированы понятия «талант» и «способности», «навыки», а так же их роль в творческом развитии личности. Аргументируется роль интеграции эстетических и художественных интересов и потребностей в творческом развитии личности.

Ключевые слова: эстетическое воспитание, творческое развитие, способности, навыки, талант.

Многочисленные проблемы, влияющие на эстетическое воспитание человека, имеют сложный междисциплинарный характер. Они имеют свои биологические, физиологические, медицинские, психологические и социологические аспекты. Можно выделить две основные группы задач: с одной стороны, анализ предпосылок ребенка к эстетическому воспитанию, а с другой - определение основных направлений, которые у него следует развивать в эстетико-воспитательном процессе.

Требования к успешному эстетическому воспитанию могут быть как биологическими, так и психологическими. Требования к некоторым физическим предпосылкам значительно различаются в зависимости от вида художественной деятельности, которую нужно тренировать. Не менее важны требования к чувствительности органов чувств, координации движений и многие другие требования, многие из которых простираются в сферу психологических требований. Отдельные жанры искусства постепенно определяют комплексы этих биологически обусловленных требований (например, к инструменталисту, певцу, дирижеру или композитору в музыке, к актеру или танцору, а также к художнику или скульптору), что нельзя игнорировать в художественном образовании, особенно когда речь идет об исполнении на высоком уровне мастерства.

В художественном образовании особое внимание уделяется психологическим требованиям, а именно проблеме способностей и талантов применительно к той или иной художественной деятельности. По этому существенному вопросу психология еще не пришла к очень четким выводам, что, несомненно, связано с необычайной сложностью явлений, обозначаемых терминами «способности» и «таланты», а также со странными трудностями в отношении специальных методов исследования. В этом контексте ученых особенно интересуют два основных вопроса: какова природа этих способностей (то есть, в какой степени они передаются по наследству или это жизненный опыт) и в чем их суть в различных областях художественной деятельности. Даже если эта проблема, безусловно, очевидна во всех сферах искусства, традиционно привлекают большое внимание теоретиков.

Что касается вопроса о происхождении навыков, советская психология привносит некоторые новые аспекты. Б. М. Теплов, анализируя возможности, подчеркивает

актуальность четкого выделения их из объектов. «Только анатомо-физиологические предпосылки могут быть врожденными, объекты, являющиеся причиной развития навыков, сами по себе способности всегда являются результатом развития, происходящего в процессе обучения» [3, с. 10]. В отличие от более ранних взглядов, Теплов приходит к выводу на основе долгосрочных наблюдений и исследований, что «способность существует только в движении, только в развитии» и что оно может возникнуть только в процессе становления в процессе деятельности. Поэтому он понимает способности не как жесткую и неизменную предпосылку художественной деятельности, а как фактор, который формируется в ходе индивидуальной жизни и развивается в конкретной художественной работе. В отличие от представлений об ограниченных возможностях индивида, которые абсолютно предопределены степенью априори данных способностей, он подчеркивает, что «никто не может предвидеть пределы, до которых может развиваться определенная способность – это может продолжаться вечно. Практические пределы развития человеческих способностей определяются только такими факторами, как продолжительность и условия человеческой жизни.

Процесс познания театрального искусства рассматривают с двух сторон: непосредственное восприятие спектакля и его оценка. В этих процессах большое значение имеет развитость чувственного мышления. Психологическую основу эстетического восприятия и эстетической оценки действительности и искусства и потребностно-мотивационной сферы личности составляют чувственно-образное и понятийно-логический уровни мышления; психологической основой эстетической деятельности является наглядно-действенное мышление. Развитие чувственно-образного и понятийно-логического мышления средствами театрального искусства является важнейшим следствием эстетического воспитания и предпосылкой для перехода на высший уровень общего эстетического развития личности. При этом эстетическое воспитание стимулирует деятельность интеллектуальной сферы детей, наглядно-действенное мышление [1, с. 57].

Для будущих художников очень важно под влиянием театра сформировать гуманистические моральные и духовные ценности; выстроить иерархическую систему эстетических ценностей; уметь отличить истинное искусство, в котором доминирует единство общечеловеческих и художественно-эстетических ценностей, от продукции массовой культуры.

Результат чувственного, образного познания действительности, который закреплен режиссером высокохудожественного сценическом произведении, как например шедевры театра прошлого или современные спектакли-события, является для студентов важным фактором познания жизни. Тогда опыт положительных сценических героев, в частности национальных, в своих размышлениях, эстетических чувствах, станет его новым опытом, сформирует новые чувства, художественно-эстетических и нравственно-духовных ориентиров детей в процессе изучения театрального искусства будет способствовать пониманию его природы, обогащенный эстетический опыт, навыки восприятия и оценивания.

В контексте музыкального таланта советский психолог Б. М. Теплов различает способности общего характера, которые также играют важную роль в других видах человеческой деятельности (например, способность концентрировать внимание, эмоционально погружаться в музыку, проявление силы воли), с другой стороны, специфические музыкальные навыки [3, с. 17]. При его определении он начинает с анализа музыкального искусства. Поскольку в музыке звуковысотное и ритмическое движение являются главными носителями смысла, составляющие ядро музыкальных способностей. К таким способностям относятся: тональное ощущение (способность эмоционально различать тональную функцию мелодии), способность чувственного переживания музыки

и музыкально-ритмическое чувство. Согласно Теплову, первая способность составляет основу понимания музыки, вторая и третья – основу навыков воспроизведения музыки (пение и игра на инструментах).

Из представленных выше взглядов становится ясно, в каком направлении движется анализ проблематики художественных способностей, а какие проблемы остаются открытыми и ждут комплексного исследования и решения. Речь идет, прежде всего, о взаимосвязи между наследственностью и онтогенетическим развитием индивида в возникновении способностей и таланта, а также вопрос об общих способностях и их роли в развитии индивида с учетом навыков через параметры соответствующей формы искусства. Но педагогика по-прежнему особенно интересуется одной проблемой, потому что она напрямую влияет на суть ее работы, а именно на проблему взаимоотношений между способностями и талантами, с одной стороны, и знаниями, навыками и привычками, с другой. Само по себе приобретение знаний и навыков не обходится без влияния на комплекс способностей человека. Например, советский психолог Н. Л. Лейтес показывает, что существует диалектическая связь между способностями и знаниями и навыками, причем развитие первых напрямую обусловлено и контролируется развитием вторых. «Для развития способностей необходимо, чтобы человек усваивал знания и навыки, созданные в социально-исторической практике и творчески используемые». Ближе к концу своего анализа Лейтес заявляет, что «способные люди формируются и развиваются путем приобретения знаний и навыков, и то, насколько легко и быстро человек их приобретает, зависит от развития» [2, с. 50].

Серьезной проблемой эстетического воспитания, является вопрос соответствующей диагностике предпосылок ребенка к художественной деятельности и выборе наиболее целесообразных методов, с помощью которых эти существующие предпосылки могут быть оптимально развиты. Помимо вопроса о предпосылках эстетического воспитания при анализе объекта эстетико-воспитательного процесса возникает проблема, что на самом деле развивается у ребенка в этом процессе.

Мы никогда не должно игнорировать знания детей в художественно-эстетической сфере. Мы видим их отправной точкой в представлении о художественных и эстетических явлениях, которые основаны на адекватном восприятии, эмоциональном опыте и глубоком понимании. Постепенно в сознании ребенка вырабатывается система художественно-эстетических концепций, суждений, выводов, которые позволяют ему рационально интегрировать эту сферу человеческой деятельности. Если мы говорим о навыках и привычках в эстетическом воспитании, мы имеем в виду не только художественные навыки (такие как, например, музыкальные, образовательные или литературные), но также и многочисленные эстетические навыки и привычки из нехудожественной сферы в том смысле, которые тесно связаны с культурой личности, их выражением, работой, образом жизни и другими видами деятельности.

Развитие эстетических взглядов тесно связано с воспитанием эстетических интересов и потребностей. Быть осведомленным о художественной и эстетической сфере, овладеть некоторыми навыками и уметь судить об эстетических явлениях, принимать активное участие в культурной и художественной жизни общества и отстаивать эстетические аспекты всей жизни, эстетизировать условия жизни и внести свой вклад в образ жизни. Именно эти достаточно глубокие эстетические и художественные интересы и потребности играют решающую роль мотивов дальнейшей деятельности личности.

Эстетическое развитие ребенка не может быть мотивировано профессиональными потребностями, как это возможно при наличии большого количества общеобразовательных и особенно специализированных дисциплин. Далеко не каждый осознает их важность для всесторонней культуры личности, для расширения его кругозора и понимания

действительности, для адаптации этических позиций, а также для развития индивидуальных психологических функций и творческих способностей.

Последняя проблема, это вопрос о месте ребенка в эстетико-воспитательном процессе. Традиционная модель образования, которая понималась как одностороннее формирование личности педагогом, очень часто приводила на практике к идее, педагог, учитель, воспитатель были единственным активным субъектом в образовательном процессе, а ученик - просто воспринимающим объектом, выполняющий инструкции субъекта и иногда воспроизводящий и имитирующий свое отношение к реальности. Современное педагогическое мышление, с многих точек зрения выявившее негативные последствия такого принципиально схоластического подхода к обучению, справедливо выдвинуло на первый план деятельность объекта педагогического процесса. В этом отношении, безусловно, существуют различные возможности группового обучения и индивидуального эстетического воспитания детей и молодежи. Однако в обоих случаях активизация ученика и его «субъективация» в педагогическом процессе, а именно в эстетическом воспитании, означает установление базовых требований для интеграции его эстетических и художественных интересов и потребностей. Если в основной образовательной и профессиональной среде ребенка руководитель учебного процесса не поддерживается этих принципов, то деятельность педагога дополнительного образования в специализированных учреждениях культуры способны решить возникшую проблему. Посредством привлечение детей к участию в мероприятиях, вступления в клубные формирования различных СКС, в которых социально-культурная деятельность ориентирована на население и организуется квалифицированными профильными специалистами. Сущность этого педагогического процесса лучше всего может быть охарактеризована лозунгом «от эстетического воспитания педагога к эстетическому самообразованию» и позицией ученика в этом процессе как «развитие от роли объекта эстетического воспитания к функции субъекта эстетического самообразования».

Заключение.

Отправной точкой в развитии эстетико-воспитательного процесса является непосредственный опыт, знание эстетических и художественных явлений, а также необходимые эстетические и художественные навыки и привычки, которые делают возможной любую успешную деятельность в этой области.

При организации воспитательного процесса теоретические направления, а также предыдущая эстетико-педагогическая практика часто преследовали эти элементы эстетического развития изолированно и часто фокусировались только на некоторых из них (например, на элементах обучения или навыках). Поэтому, критикуя предыдущие эстетико-педагогические теории и практики, мы часто можем говорить об одностороннем образовательном интеллектуализме, эмоциональности или волюнтаризме, а также о слишком слабой связи с потребностями общества и потребностями личности. В этих размышлениях мы попытались показать, что, напротив, целью должно быть интегрирование этих аспектов в комплексное эстетическое воспитание детей.

Литература

1. Козлова Н. А. Роль театральной деятельности в воспитании младшего школьника // Воспитание школьников. – 2017. – № 1. – С. 57–60.
2. Лейтес Н. С. Способности и одаренность в детские годы. – Москва : Знание, 1984. – 79 с.
3. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей : учебное пособие. – 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2020. – 488 с.

Методика работы с детским театральным коллективом

Е. С. Овчинникова

Атлашевская детская школа искусств, Чебоксарский район, Чувашская Республика

Аннотация. В статье раскрываются особенности работы с детским театральным коллективом. Говорится о роли выбранной методики работы в нравственном формировании личности участников детского театрального коллектива. Даются рекомендации по организации педагогической работы с детьми в условиях деятельности детского театрального коллектива. Анализируется опыт исследователей в области практического применения методик работы с детским театральным коллективом. Раскрываются основополагающие принципы при использовании тех или иных методик работы с детским театральным коллективом. Приводится авторская точка зрения по поводу выбора репертуара произведений в процесс учебно-творческой деятельности.

Ключевые слова: детский театральный коллектив, репертуар, событие, композиция, театрализованное действие.

В настоящее время интенсивным образом происходит процесс изменения и совершенствования образования. Любой ребенок должен быть готов эффективно адаптироваться к подобного рода изменениям без снижения собственной успеваемости. Кроме детского сада или школы детям требуется более целостный подход к формированию личности – подобным подходом должен быть комплекс разнообразных методик для успешной адаптации в современной системе образования. Все это может дать занятие в театральном коллективе.

Театр нужен школе или детскому саду как «кафедра идей добра и разума» [3, с. 77]. Несколько столетий назад Я. А. Коменский лоббировал идею введения в учебных заведениях театральных представлений, отмечая, что они «представляют собой качественное средство для устранения душевной вялости и возбуждения живости» [3, с. 81].

Детский театр отличается от взрослого тем, что его деятельности основополагающим элементом является не сам готовый спектакль, а непосредственно подготовка к нему. Подготовка к театрализованному представлению имеет немало технологий и методик работы, что представляет собой процесс подготовки к образовательной деятельности.

Все дети получают удовольствие от игры, ввиду чего театрализованная деятельность представляет собой один из наиболее эффективных способов влияния на них. Участие детей в театральном коллективе является средством полноценной подготовки детей к учебе, особенно при использовании эффективных средств и методик, способствующих углубленному усвоению сюжета театрализованных представлений [2, с. 51].

Методика работы с детским театральным коллективом предполагает использование определенных технологий и методов, а именно:

- импровизационность. Через существующие в театрализованном представлении обстоятельства, незавершенную сказку или какой-либо рисунок к рассказу ребенок будет готов к импровизации в предлагаемых заданиях, просчетах и победам как собственным, так и других учеников;

- недостаток информации. Недоговоренность, яркое и интригующее начало истории или игры сводится к его быстрому пересказу и позволяет ребенку уточнить у взрослого или ровесников непонятный вопрос, сделать наличие обратной связи легальным, обоснованным. Это приносит больше пользы, нежели постоянные разъяснения взрослого;

- приоритет самодеятельности. Игра без самих условий игры. Даже если какое-либо задание осуществляется с ошибками, то оно, так или иначе, предоставляет новые возможности его использования, обновленную модификацию. В данном случае обязательным признаком является активность детей, возможность использовать тренинг в поисках решения проблемы и самостоятельности в устранении определенных препятствий;

- дела, а не амбиции. Чередование ролей в театрализованном представлении. Например, в один день ребенок получает роль Золушки, а на следующий день является участником массовки. Одним из основополагающих приемов в данном случае является работа над заданием малыми группами. При регулярной смене ролевых функций эффективно реализуются и постоянно совершенствуются приемы и умения по формированию нужной атмосферы в совместной деятельности. Кроме того, нарабатывается смена ролевых функций, поскольку группы по составу все время видоизменяются. Появляется объективная потребность включения в работу каждого участника группы. В данном случае совершенствуется чувство коллективизма и способность адаптироваться к меняющейся ситуации;

- оценка деятельности. Одни являются зрителями, другие – артистами. В данном случае отрабатывается такт в умении оценивать деятельности другой группы объективно, а не по каким-либо персональным симпатиям или антипатиям. Для этого нужно установить какие-либо конкретные критерии оценок выполнения задания;

- проблематизация. В данном случае должно быть определенное противоречие, которое способно привести учеников к переживанию состояния интеллектуального тупика и погрузить в ту или иную проблемную ситуацию. Такая проблемная ситуация по своей сути представляет психологическую модель условий формирования мышления на базе ситуативной доминанты познавательной потребности. Такой ситуацией может стать неспособность сделать теоретическое или практическое задание при помощи ранее усвоенных знаний и умений. Естественно, это ведет к потребности вооружения новыми знаниями [1, с. 24].

При использовании подобных инструментов методики работы с детским театральным коллективом дети научатся коммуницировать с людьми, развивать собственную память, воображение, зрение и слух, что способствует эффективному участию в театральных представлениях. Также дети учатся логически мыслить, видеть, выделять главное. Кроме того, дети способны использовать на практике навыки, полученные в ходе участия в театральных представлениях. Находясь внутри театрального коллектива, у детей развиваются лидерские качества, чувства взаимопомощи и коллективизма. Дети учатся быстро реагировать на изменение ситуации, адаптироваться и находить выход.

Помимо всего прочего, приобретенные навыки помогают детям лучше адаптироваться к образовательной деятельности в школе. Улучшаются их умственные способности, умение мыслить. Более эффективно осуществляется понимание, запоминание, усвоение нового материала.

При исследовании методики работы с детским театральным коллективом нужно помнить и о репертуаре выбранных произведений, пьес, сцен и пр.

Принцип единства художественного и педагогического, сформулированный Ю. И. Рубиной, является ключевым в театральной работе с детьми. Главное значение педагогического начала в организации художественного творчества детей в настоящее

время носит аксиоматический характер [4, с. 114]. Педагогика пронизывает все этапы деятельности детского театрального коллектива, и для каждого из этих этапов на каждый педагогический вопрос должен быть дан ответ в формировании и структуре художественной деятельности коллектива. Репертуар выбранных произведений не является в данном случае исключением.

Говоря о значении репертуара в творческом процессе деятельности театрального коллектива, целесообразно заключить, что он важен, прежде всего возможностями, предоставляемыми для реализации коллективной художественной деятельности, для раскрытия творческих индивидуальностей участников. Кроме того, в репертуаре нужно принимать во внимание возрастные особенности участников.

Непосредственно слово «репертуар» означает комплекс произведений, используемых для исполнения. В случае детского театрального коллектива – это комплекс произведений, используемых коллективом для выполнения художественно-педагогических задач. Комплекс произведений обязательно говорит о коллективе и его руководителе, об их целях, вкусах, привязанностях, уровне профессиональной подготовки, перспективах коллектива [5, с. 33].

Способность мыслить в репертуаре не названиями пьес, а творческими задачами – одно из ключевых условий творческого процесса в детском театральном коллективе. Чаще всего хорошие и интересные коллективы не испытывают какого-либо репертуарного голода. Даже пьесу, которую поставили все СМИ вокруг, в таких коллективах ставят как бы заново. Это продиктовано тем, что в таких коллективах имеет место собственный подход к пьесе, и, соответственно, собственный единственный репертуар.

Таким образом, методика работы с детским театральным коллективом предполагает еще и заботу о репертуаре. Это, прежде всего, забота о художественном своеобразии, самобытности, индивидуальности детского театрального коллектива. Выбор репертуара – это всегда творческий поиск, формирующий суть творческого процесса в детском театральном коллективе, представляющий собой эффективное средство для углубленного эстетического восприятия и постижения идейно-художественного богатства произведения детьми, условием зарождения творческой инициативы и активности, фактором формирования их нравственного опыта.

Естественно, что для детских театральных коллективов крайне значимым является момент принятия во внимание возраста участников театрального коллектива при реализации учебно-творческого процесса. В данной ситуации меняется не содержание учебного процесса – подведение участника к самостоятельной художественной деятельности, а фиксируется уровень сильного усвоения и находится методика, дающая возможность соединить освоение сценической грамоты с нравственным воспитанием, с расширением культуры.

Трудность организации учебно-творческого процесса в детском театральном коллективе заключается в том, что воспитание, развитие качеств и свойств личности участника коллектива требуется вести при помощи «скрытой педагогики» через простые элементарные задания и действия руководителя.

В методике работы с детским театральным коллективом выделяются определенные каналы педагогического воздействия, дающие возможность реализовать многостороннее воздействие на личности ребенка в процессе его нахождения в детском театральном коллективе [6, с. 77]. Главный канал педагогического воздействия – постижение действия, обучение которому предполагает приобретение навыков и совершенствование определенных качеств и свойств личности. Способность сценического действия моделировать жизненное поведение дает возможность расширить поведенческий репертуар ребенка, ведет к развитию совокупной активности, что оказывает позитивное

воздействие на формирование ценностных ориентаций личности, упрощает ей осознание своих качеств и свойств, что делает общение с ровесниками более гибким, расширяет перечень выразительных средств. Реализовать максимальный педагогический эффект при освоении действия можно тогда, когда отработка каждого компонента будет связана с формированием внутренних качеств и свойств личности ребенка.

Второй канал – коммуникативные связи, формирующиеся в ходе учебного процесса. Участник детского театрального коллектива, включаясь в учебно-творческий процесс, входит в некий пласт духовно-практической работы, затрагивающей как изучение основ искусства, так и общение с руководителями детского театрального коллектива и непосредственно с детьми. Это крайне важный канал педагогического воздействия на личности ребенка. Правильным образом организованные взаимоотношения детей в театральной группе дают возможность формировать и совершенствовать нравственные отношения, создавать единые нравственные позиции, общность взглядов на жизнь и творчество, этико-эстетические принципы коллективного труда в творчестве, формировать черты характера, дающие возможность говорить о коллективистской направленности личности.

Третий канал – сочетание собственной художественной практики с восприятием культурных ценностей. В процессе накопления багажа художественной культуры у ребенка формируются художественные пристрастия, совершенствуется художественный вкус, выражается утонченное восприятие художественного мира [6, с. 98].

Таким образом, реализация методики работы с детским театральным коллективом представляет собой процесс совместного творчества, требующего от ребенка самостоятельности, инициативности в поиске решений, а от руководителя, кроме профессиональных знаний, – умения мотивировать ребенка – участника детского театрального коллектива – к непрерывной активности его душевных сил, ориентированных на выполнение поставленной задачи, какого-либо упражнения, и педагогического чутья в определении задачи, чья сложность не должна входить в противоречие со свободой и простотой личных действий ребенка.

Методика работы с детским театральным коллективом предполагает многоаспектное использование научно обоснованных и практически проверенных методов воспитания в формировании нравственной культуры детей с учетом особенностей детского коллектива и возраста детей.

Литература

1. Донцов А. И. Психология коллектива. – Москва : Просвещение, 2014. – 155 с.
2. Каргин А. С. Воспитательная работа в самодеятельном художественном коллективе. – Москва : Просвещение, 2018. – 215 с.
3. Коменский Я. А. Избранные педагогические сочинения: в 2-х т. Т. 1. – Москва : Педагогика, 2014. – 656 с.
4. Рубина Ю. И. Театральная самодеятельность школьников: основы педагогического руководства. – Москва : Просвещение, 2017. – 176 с.
5. Смирнова Е. И. Теория и методика организации самодеятельного творчества в учреждениях культуры. – Москва : Просвещение, 2017. – 180 с.
6. Шмалов С. А. Игры учащихся – феномен культуры. – Москва : Новая школа, 2014. – 117 с.

УДК 37.372.8

Процесс постановки игрового аппарата и техники звукоизвлечения на начальном этапе обучения в классе домры в детской школе искусств

М. А. Плодухина

Детская школа искусств № 15, г. Казань

Аннотация. В статье описываются проблемы и способы их преодоления в процессе постановки и звукоизвлечения на домре у учащихся младших классов. Указывается сложность постановки и посадки за инструмент в связи с его конструкцией. Объясняется, что приводит к мышечным зажимам в подростковом и во взрослом возрасте. Отводится большое внимание работе правой руки: какими видами движений должны владеть дети с самого начала. Говорится о ровности по силе и продолжительности времени штрихов вниз и вверх, о формировании мозолистой поверхности пальцев левой руки, о мышечном тоне в теле ученика, отдельных групп мышц. Методика исполнительства на домре пока не пришла к утвержденной верной школе игры, как это произошло на других академических инструментах. Думается, что это дело ближайшего будущего времени.

Ключевые слова: домра, техника звукоизвлечения, исполнительский аппарат.

Домра – один из старейших музыкальных инструментов России, струнный щипковый инструмент, происхождение которого уходит корнями в глубокую древность. О домре было забыто на 200 лет, вновь она была возвращена к жизни В. В. Андреевым в XX столетии и после Великой Отечественной Войны стала развиваться как академический инструмент. Таким образом, сольное исполнительство на нем берет свое начало с 40-х годов 20 столетия. Хочется отметить, что исполнительство на домре считается сравнительно молодой областью музыкального искусства. Методика преподавания игры на этом сложном инструменте проходит по сей день свой этап эволюции, аналогично этапам школы скрипичной, фортепианной педагогики, которые, как мы знаем, формировались не одно столетие. Параллельно с методикой развивается технология изготовления инструмента, с точно выверенной мензурой и богатыми тембральными характеристиками. Мастера ищут «тот самый» благородный звук налимовских додр.

Домра – инструмент действительно сложный, т.к.: 1) непросто правильно посадить ученика за инструмент из-за его особой овальной конструкции, а также отсутствия в школах додр уменьшенного размера; 2) нелегко поставить исполнительский аппарат маленького ученика, т.к. часто приходят дети с особым «жестким» мышечным тонусом; 3) много проблем бывает на этапе звукоизвлечения, поскольку работа правой и левой рук очень разная и их координация, свобода движений – еще один «камень преткновения» додристов. Каждый преподаватель через наблюдения из опыта своей работы приходит к своим собственным заключениям. На сегодняшний день можно констатировать тот факт, что не все преподаватели ДШИ и ДМШ Поволжья знают такую методику, на которую можно полностью полагаться, доверять и следовать в процессе обучения. Наиболее часто сталкиваются со следующими нижеизложенными проблемами.

Проблема повышенного мышечного тонуса детей. Замечено, что в последнее время часто приходят дети, у которых зажата одна группа мышц, чаще всего это запястное сочленение костей кисти и предплечья и совершенно расслаблены мышцы корпуса, например, спины, плеча, ног. При посадке за инструмент мы уходим от того, чтобы

держат домру руками и учим ученика удерживать инструмент бедром правой ноги и ребром. Часто приходится сталкиваться с тем, что домра удерживается плечом правой руки и уходит в подмышку. Поэтому первые уроки целесообразно проводить только на посадку и удержание инструмента без помощи рук. При этом домра находится в центре корпуса, а не сбоку. Вначале ученику, особенно маленькому, непривычно так держать инструмент. Задачу облегчают клейкие противоскользкие коврики, которые мы приклеиваем к корпусу домры. Эти коврики используют для приборной панели внутри автомобиля для крепления различных вещей или приборов. Они устраняют скольжение и помогают удержать инструмент без помощи рук.

Т. И. Вольская в своей статье «Особенности организации...» говорит о двух видах свободы исполнительского аппарата: «пассивная мышечная свобода – внеигровое состояние, необходимое для быстрого восстановления сил, полного отдыха мышц... Активная мышечная свобода – активный игровой тонус, состояние готовности мышц к осуществлению игрового действия» [1, с. 94]. По методике Т. И. Вольской упражнения на осознание пассивной и активной свободы «Пушинка-бабушка» очень помогают приучить и тренировать мышечный аппарат ученика от одного тонуса к другому и делать это мгновенно. В целом методика включает в себя три этапа состояния исполнительского аппарата: «1 – внерабочий, доигровой, легкий тонус мышц; 2 – рабочий, активный. Мера участия мышц и их активизация зависят от динамического накала выражения... 3 – внеигровой, когда мысль завершилась кратковременно (без пауз)...когда ее завершение подчеркнуто паузой или люфтом» [1, с. 108]. Тамара Ильинична говорит о том, что нужно в дальнейшем, после процесса постановки во время исполнения произведений приучать ученика находить такие моменты, где он мог бы брать «дыхание», для снижения тонуса мышц, т. к. полный покой при исполнении невозможен. В нотах это окончание длинной фразы, либо пауза, либо опорные смысловые ноты, если это пассажи шестнадцатых.

На начальном этапе обучения учащиеся и преподаватели часто сталкиваются с проблемой боли при формировании мозолистой поверхности подушечки пальца – очень сложный этап в становлении пальцев левой руки на домре. Так как натяжение струн домры в среднем 36 кг, то пальцам нужно преодолевать большую силу сопротивления. Нажатие мякоти пальца на стальную струну прорезает подушечку напополам и вызывает сильную боль. Параметры боли у каждого человека индивидуальны, это зависит от психотипа, чувствительности кожи исполнителя, высокого или низкого болевого порога. Иногда, при сильной боли пальцев помогает небольшой перерыв. Нужно подождать пока пальцы отболит и после этого продолжить понемногу играть, постепенно добавляя нагрузку. Так происходит процесс вживания или привыкания к инструменту: чередование занятий с отдыхом-выжиданием ослабления боли. Окончательно процесс завершается, когда на пальцах образуется твердая корочка – мозоль и играть уже не больно. Более действенный способ в процессе привыкания – смазывания йодом больных подушечек пальцев. Йод как бы подсушивает кожу, ускоряет процесс формирования мозоли. Также могут помочь масляные повязки на пальцы на ночь. При этом используются целебные масла, обладающие ранозаживляющим, обезболивающим и противовоспалительным действием. К ним можно отнести облепиховое масло, масло эвкалипта, кедровой живицы, сосны. Они устраняют боль и ускоряют процесс заживления ран. В случае, когда ничего этого нет, можно использовать обычное нерафинированное масло. Оно смягчает мозоль и оттягивает ее от нерва, за счет чего боль проходит.

Большой проблемой является несоответствие по силе и однородности, ровности звучания штрихов вверх и вниз. В первую очередь это слышит ухо. Когда мы работаем с начинающими детьми, то эти штрихи изучаются вначале отдельно. Важно в этот период сформировать верное движение сначала в одну, затем в другую сторону. Проблема

возникает при соединении штрихов, поэтому очень важно уделить много внимания игре на открытых струнах, и, конечно, левую руку изучать отдельно. При игре на закрытых струнах эта проблема может возникнуть из-за недостаточного прижима пальцев левой руки (боли в пальцах или слабые пальцы). Но ведущая роль принадлежит все же правой руке. При внимательном наблюдении за работой правой руки при параллельном движении медиатора можно заметить следующий недостаток: штрих вниз ученик играет всей рукой (кисть вместе с предплечьем), а вверх только кистевым движением. Кисть намного слабее предплечья, без его участия она не сможет обеспечить ту силу атаки звука, которая необходима при игре, например, в быстром темпе шестнадцатыми. Кроме того движение только лишь кистью провоцирует выдергивание звука «от себя», в сторону, в то время как нужно играть в инструмент. Это происходит за счет включения в работу не тех мышц и суставов, которые нужны. Игра только кистью может дать следующие недостатки: шлепание медиатора (бывает также от неправильного удержания медиатора), зажим мышц предплечья и плеча, неровность звучания в любом темпе. Впоследствии в более зрелом возрасте, неправильная работа исполнительского аппарата увеличивает скорость возникновения остеохондроза, артритов, тендинитов локтевого сустава, предплечья, плеча.

Чтобы наладить процесс звукоизвлечения, выровнять звук, нужно уделить внимание штриху вверх, а именно началу звука. Как мы тронем звук, так он и полетит. В данном случае важен момент касания струны медиатором. По опыту работы мной было замечено, что при штрихе вверх медиатор находится под углом 90 градусов к струне, т.е. прямо. Данное замечание касается игры параллельным движением. Не переворачиваем боком медиатор, острие смотрит внутрь инструмента. Итак, как при игре штрихом вниз, так и при игре штрихом вверх параллельным движением руки ведущая роль принадлежит предплечью, именно оно ведет кисть, а не наоборот. В то же время, преподавателям нужно помнить о том, что игра только лишь одним параллельным видом движения может впоследствии спровоцировать зажатость запястья и кисти. Поэтому при обучении игре нужно также использовать другой вид звукоизвлечения – движение медиатора по касательной. Очень важна при этом роль запястья – оно должно быть свободным, иначе мы не увидим пластичность и гибкость движения кисти за предплечьем. При этом кисть не зажата, она «сидит» на предплечье и совершает движения, несколько мелкие, по сравнению с ним. Таким образом, при игре предплечье и кисть принимают на себя одинаковое количество нагрузки, по 50% работы. Нельзя допускать зажатия кисти в запястье, иначе мы будем «драть» звук. Рука в таком положении не способна дышать и делать движения в допустимой амплитуде. Часто из-за этого физиологически вредного движения происходит переигрывание руки.

Таким образом, большинство недостатков звука имеют свое начало в школе. Если ученику не рассказать, как правильно, то он так с этим и останется и, в лучшем случае, будет играть на пределе своих возможностей. Поэтому в результате занятий на начальном этапе обучения учащиеся должны: 1) освоить постановку (положение корпуса, головы, свободу мышц лица, шеи, рук); 2) получить теоретические сведения о строении рук и движении во время игрового процесса; 3) овладеть свободным процессом звукоизвлечения (навыками мягкой и твердой атаки, навыками дыхания, приемами игры и т.д.); 4) сформировать слуховые представления об акустически правильном звучании инструмента.

Литература

1. Т. И. Вольская. Особенности организации исполнительского процесса на домре // Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах. – Свердловск, 1990. – С. 88–109.

УДК 7.071.5

Ансамбль «Сказ»: из опыта работы

М. Е. Романова, М. С. Лукина

Чебоксарская детская музыкальная школа № 4 им. В. А. и Д. С. Ходяшевых

Аннотация. В статье рассматривается опыт работы двух преподавателей ЧДМШ № 4 им. Ходяшевых – руководителей уникального по составу коллектива (гусли звончатые и скрипки). В числе рассматриваемых в статье вопросов – актуальность такого вида воспитания юных музыкантов в современном мире, краткая история создания, пути решения возникающих проблем, результаты деятельности. Авторы статьи, анализируя итоги своей работы, рассматривают ансамбль не только как «мастерскую» для совершенствования исполнительских навыков, но и развития творческих способностей, личностных качеств и духовных потребностей участников коллектива.

Ключевые слова: опыт работы, ансамбль, руководители, звучание, гусли и скрипки.

В современном цифровом мире проблема повышения привлекательности музыкального образования детей и юношества стоит очень остро: с одной стороны, их всё больше увлекает компьютеризация жизни (общение в социальных сетях, компьютерные игры и т. д), с другой стороны, на них идёт повышение нагрузок и требований в общеобразовательной школе. Чтобы удержать интерес к серьёзной музыке, необходимо было искать новые формы работы в учебных заведениях дополнительного образования. Одной из таких форм стало создание в 2010 году в Чебоксарской детской музыкальной школе № 4 им. Ходяшевых ансамбля гуслей и скрипачей «Сказ».

Очень точно выразил суть коллективного музицирования доктор искусствоведения, профессор, академик Международной академии информатизации, заслуженный деятель искусств России М. М. Берлянич: «...это творческий организм, в который каждый ученик вкладывает всё своё индивидуальное мастерство для совместного создания Музыки» [1, с. 182].

Сама идея соединения в одном коллективе таких, на первый взгляд «несочетаемых» инструментов возникла из поиска новых звуковых красок. Объёмное яркое звучание гуслей в соединении с кантиленой скрипок в ансамбле приобрели «оркестровые» краски. У такого сочетания в профессиональной среде музыкантов были свои сторонники и противники. Но, главное то, что такая форма очень понравилась нашим ученикам.

В процессе работы и уже концертной деятельности мы нашли поддержку у такого авторитетного музыканта как Любовь Яковлевна Жук, заслуженная артистка РФ, профессор МГИМ им. А. Шнитке, доцент РАМ им. Гнесиных и МГГУ им. М. А. Шолохова. В своём выступлении в качестве председателя жюри II Международного конкурса «Звените, гусли, над Кокшагой» в 2015 году в г. Йошкар-Оле она отметила уникальность ансамбля «Сказ», его высокое исполнительское мастерство (ансамбль стал лауреатом 2 степени), поддержала новаторство руководителей коллектива.

Такой же взгляд на этот вопрос у композитора Татьяны Чудовой. Педагог, музыкальный общественный деятель, профессор МГК им. П. И. Чайковского, заслуженный деятель искусств РФ, лауреат российских и международных конкурсов, член Союза композиторов СССР в беседе с корреспондентом журнала «Гусли» высказала мнение, что «гусли – это полноценный академический инструмент, прекрасно

сочетаемый с тембрами симфонического оркестра в оркестровой и ансамблевой практике» [4, с. 35].

Процесс создания ансамбля был не простым. Во-первых, мы столкнулись с проблемой соединения разного звукоизвлечения: у гуслей – это щипок медиатром, у скрипок ведение смычка. Требовалось большое внимание юных музыкантов в работе над точностью ансамблевого исполнения, что оказалось очень полезным для их музыкального развития. Гусляры учились «петь» на своём инструменте, скрипачи приобретали ритмическую точность и активность в игре. Таким образом, занятия в ансамбле стали важными для ребят в плане понимания «певучей» природы музыкального звука и бережного к нему отношению. Во-вторых, остро встал вопрос о репертуаре. Его пришлось создавать заново, поскольку для такого состава не было нотной литературы. Нами выбирались, прежде всего, произведения, подходящие для этого состава инструментов. Как результат этой работы – издание сборника переложений «Играет ансамбль «Сказ», отмеченный в 2013 году дипломом лауреата 1 степени в VI Республиканском конкурсе научно-методических работ преподавателей учебных заведений культуры и искусства Чувашской Республики. В сборник вошли переложения произведений современных композиторов различных жанров и стилей: В. Маляров «Сказ о Земле Русской», В. Городовская «Русский концерт, ч.2», русская народная песня «Как у наших, у ворот» в обработке В. Малярова, Е. Дербенко «Прелюдия в классическом стиле», К. Шаханов «Кельтский танец», Ж. Пьерпонт «Бубенчики», Р. Ловланд «Песня секретного сада». Наибольший отклик у самих исполнителей и их слушателей получили обработки произведений, в которых современные композиторы обращаются к истокам – народным мелодиям, музыкальному эпосу, как например «Сказ о Земле Русской» Виктора Малярова. Именно это музыкальное произведение стало зерном одноимённой концертной программы, с которой ансамбль в рамках творческого проекта выступил во многих образовательных заведениях (СОШ, школах дополнительного образования, колледжах) Чебоксар и Новочебоксарска. Замечательная музыка, прекрасные стихи и, конечно же, полная отдача исполнителей, никого не оставили равнодушными. Такие мероприятия, эмоционально наполненные, искренние, способствуют воспитанию в молодом, подрастающем поколении патриотических чувств, любви к своей родине, бережному отношению к ее ценностям, истории и культуре.

Успех ансамбля проявился в востребованности участия в концертах по самым важным событиям культурной жизни ЧР (открытие Года Культуры, Всероссийские выставки, Дни города, празднования 550-летия г. Чебоксары и 100-летия Чувашской Республики, многих других), а также победах на конкурсах различного уровня не только в нашей республике, но и за её пределами (Санкт-Петербург, Казань, Йошкар-Ола, Сочи). Одним из самых значимых событий его творческой истории явилось приглашение к участию в Днях Славянской культуры в Польше в июне 2012 года. Этому событию предшествовал серьезный предварительный отбор среди множества творческих коллективов России. Выступления ансамбля в фестивальных мероприятиях в ряде городов Западно-Поморского Воеводства, радушный приём польских слушателей стали важной вехой в нашей жизни, обогатили незабываемыми впечатлениями от встреч и общения со сверстниками, с памятниками истории и культуры.

В 2019-2020 учебном году исполнилось 10 лет со дня создания ансамбля. Пришло время подведения итогов, анализа работы. Менялись поколения участников: одни учащиеся заканчивали музыкальную школу и уходили во взрослую жизнь, другие приходили в коллектив. С новичками начиналась работа по освоению репертуара. Они учились слышать, понимать и уважать друг друга, их приняли в музыкальную «семью». И, как в любой семье, приходилось преодолевать различные сложности: переходный возраст,

неуверенность в себе, в своих возможностях. В ансамбле юные музыканты выросли, становились друзьями, учились смелости, активности, трудолюбию, ответственности за своё дело, умению чем-то пожертвовать ради него. Появились свои традиции: поддержка старшими младших, непременно участие наших бывших выпускников в концертах в качестве слушателей и даже участников ансамбля. За это время через школу игры в ансамбле прошло более 30 ребят. По инициативе родителей учащихся была создана младшая группа ансамбля – «Сказочка». Профессор Синити Сузуки, скрипач, педагог, основатель и президент всемирно известного Института талантов, говорил: «Если ребёнок <...> слушает хорошую музыку и учится играть сам, в нём развиваются глубокие чувства, дисциплина и выносливость. Он приобретает доброе сердце» [3, с. 182]. Что дал ансамбль его участникам в профессиональном плане? В процессе работы выравнивались инструментальные навыки (более слабым ученикам приходилось подтягиваться): звукоизвлечение стало более осознанным и выразительным, стимулировалось развитие техники (прежде всего мелкой техники, а у скрипачей ещё техника переходов и игры в позициях), интонационная точность (у гусяров настроенный звук, поэтому скрипачам необходимо было постоянно работать над чистотой интонации, добиваться унисона в своих партиях и созвучия с партиями гусяров и фортепиано). И ещё участники ансамбля научились очень важному умению слышать, понимать и исполнять произведение объёмно, со всеми тембровыми красками, особенностями голосов и подголосков, дыханием, то есть их музыкальная палитра стала ярче. Мы, как руководители коллектива, приобрели интересный опыт, уверенность в правильности выбранного пути, с учётом находок и ошибок применяли его в индивидуальной работе с учениками.

Активная, насыщенная концертная жизнь юных музыкантов, творческие встречи, дружеское общение сделали их жизнь, учебу в музыкальной школе намного интереснее, богатой впечатлениями. А наградой за труд участникам ансамбля стали благодарность слушателей и то творческое удовлетворение, которое они испытывают сами. Наш рассказ об опыте работы с ансамблем «Сказ» хочется закончить словами М. И. Имханицкого, профессора Российской академии музыки им. Гнесиных, доктора искусствоведения, академика, действительного члена Международной академии информатизации: «В наши дни особенно ощутимой стала тенденция сохранения и активного возрождения исконных богатств национального духовного наследия...» [2, с. 9].

Литература

1. Берлянчик М. М. Основы воспитания начинающего скрипача: Мышление. Технология. Творчество: учеб. пособие. – Санкт-Петербург : Лань, 2000. – 256 с.
2. Имханицкий М. И. Гусли в современной музыкальной культуре // Гусли. – 2007. – № 1. – С. 8–12.
3. Судзуки С. Воспитание талантов; пер. с англ. С. Э. Борич. – Минск : Попурри, 2011. – 192 с.
4. Усков А. У гуслей огромное будущее! Беседа с композитором Татьяной Чудовой // Гусли. – 2008. – № 1. – С. 34–37.

Развитие творческой активности обучающихся на уроках истории искусств

Е. В. Сергеева

Детская художественная школа, г. Канаш

Аннотация. Статья посвящена вопросам организации учебного процесса на уроках истории искусств в детской художественной школе. Автор на конкретных примерах из опыта работы рассматривает классификацию творческих заданий как одного из интерактивных методов для развития творческой активности обучающихся.

Ключевые слова: интерактивное обучение, творческие задания, классификация, история искусств.

Федеральные государственные требования к реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области изобразительного искусства предполагают обновление методических подходов к организации образовательного процесса. Особое значение приобретает преподавание теоретических дисциплин предметной области «История искусств», освоение которых завершается итоговой аттестацией в форме выпускного экзамена. На современном этапе при изучении истории искусства в детской художественной школе недостаточно дать обучающимся материал для формального усвоения и выработать навыки выполнения типовых заданий. Необходимо формировать и поэтапно развивать их творческую активность, умение находить нестандартные решения для практического применения изучаемого теоретического материала. Достижению данных целей способствуют интерактивные формы обучения. Педагогический энциклопедический словарь даёт следующее определение: «Интерактивное обучение (от англ. interaction взаимодействие) - обучение, построенное на взаимодействии учащегося с учебным окружением, учебной средой, которая служит областью осваиваемого опыта» [4].

При изучении учебных дисциплин предметной области «История искусств» в детской художественной школе могут быть использованы различные интерактивные методы: игра, исследование, дискуссия, творческие задания, ИКТ-технологии, творческий проект и др.

Рассмотрим метод творческих заданий, представляющий преподавателю-теоретику большие возможности для формирования и развития творческой активности обучающихся на уроках истории искусств.

И. Э. Унт определяет творческие задания как «...задания, требующие от учащихся творческой деятельности, в которых ученик должен сам найти способ решения, применить знания в новых условиях, создать нечто субъективно (иногда и объективно) новое» [5, с. 151].

В современной педагогике и педагогической психологии на сегодняшний день нет единой общепринятой классификационной системы заданий, хотя принято их деление на задания закрытого и открытого типа. Первые, закрытого типа, имеют однозначное решение, в то время как задачи второго типа неоднозначны.

Н. А. Григорьева, подразделяя учебные задания по характеру и уровню сложности, выделяет информационно-познавательные, логические и проблемные (творческие) задания. При выполнении определенного минимума информационно-познавательных

задач, обучающиеся развивают способность к решению более сложных логических типов заданий, при этом ответ на вопрос чаще всего однозначный и точный. Проблемные же (творческие) задания «... нацелены на поиск других способов решения, так как в условиях недостаточно исходных данных для однозначного ответа, отсутствуют способы его поиска. Поиск этот индивидуальный и творческий» [1].

Наиболее известна классификация творческих заданий, предложенная А. В. Хуторским: когнитивные, креативные, оргдеятельностные [7].

Приведём конкретные примеры в соответствии с этой классификацией из опыта работы. Творческие задания были составлены с опорой на учебники Г. И. Даниловой [2; 3], где содержится много интересных вопросов и заданий для закрепления и обобщения изученного материала. Данные учебники используются автором в качестве основной учебной литературы при реализации учебных программ «Беседы об искусстве», «История изобразительного искусства» на уроках в детской художественной школе.

Когнитивные задания формируют и развивают познавательные умения обучающихся. При выполнении таких заданий у детей значительно расширяются возможности видения окружающего мира, они учатся прослеживать причины тех или иных явлений в искусстве, задавать вопросы, экспериментировать.

Например:

- Внимательно рассмотрите приведённые в учебнике иллюстрации произведений С. Боттичелли. Как вы думаете, что именно сближает их? Какие стилевые особенности вы могли бы отметить?

- Расскажите о характерных особенностях стиля рококо. Можно ли считать рококо завершающим этапом угасающего стиля барокко или это самостоятельный художественный стиль?

- Расскажите о творчестве учеников П. Рубенса – А. ванн Дейка. Я. Йорданса, Ф. Снейдерса. Что общего и в чём различие их творческой манеры по сравнению с произведениями их прославленного учителя?

- После изучения предложенной вам текстовой информации, с опорой на неё, составьте несколько контрольных вопросов для самопроверки по теме.

- Певец праздничной Венеции – так называли знаменитого художника Веронезе. Как вы думаете, насколько справедливо данное утверждение? Обоснуйте свой ответ.

- Работа с кейсом предлагается обучающимся выпускных классов. Определяется тема, ставится проблемный вопрос, озвучивается организационная форма, предлагаются информационные ресурсы и рекомендации для подготовки и выполнения задания. Длительность работы с кейсом определяется темой и сложностью творческого задания.

Например:

- Какое место в творчестве нидерландских и немецких художников занимают библейские сюжеты и образы? Как в их произведениях переданы взаимоотношения Бога и человека, картины окружающей природы? В чём сила их художественного воздействия на зрителей? Сравните их с произведениями итальянских и русских художников 16–17 веков. Подготовьте презентацию на данную тему.

Оргдеятельностные задания направлены на формирование способности обучающихся организовывать свою самостоятельную учебную деятельность, ставить перед собой конкретные цели, осознавать полученный результат – как свой, так и своих одноклассников.

Например:

- Масштабные диагональные композиции Тинторетто, произведения позднего Тициана и фреску Микеланджело «Страшный суд» в Сикстинской капелле Ватикана часто определяют как предвосхищение стиля барокко в живописи. Ваша одноклассница

согласна с данной точкой зрения и аргументирует свой ответ, сопоставляя эти произведения. Как вы думаете, достаточно ли приведённых аргументов для данного утверждения? Составьте отзыв на выступление одноклассницы.

- Подберите материал и проведите викторину на тему: «Архитектурные стили разных эпох». Напишите рецензию на проведённое мероприятие.

Креативные задания способствуют развитию креативности обучающихся, их воображения, фантазии, умения видеть нестандартные возможности для создания нового.

Например:

- Напишите эссе на тему: «Моя любимая картина в жанре пейзажа», расскажите о своих впечатлениях.

- Подготовьте радиопередачу о творчестве одного из знаменитых греческих ваятелей. Проследите развитие идеала красоты, воплощённое в творчестве конкретного скульптора.

- Подберите картины художников-импрессионистов для виртуальной выставки-вернисажа. Создайте текстовое сопровождение в виде аннотаций.

- Составьте кроссворд по истории искусств на тему: «Виды жанры изобразительного искусства».

И. В. Филичева рассматривает творческие задания по характеру получаемых образовательных продуктов. В соответствии с такой классификацией можно условно выделить 5 типов творческих заданий, которые позволят развивать общеучебные креативные умения учеников [6]. Рассмотрим возможности данной классификации применимо к предметной области «История искусств» в условиях детской художественной школы.

Эмоционально-образные образовательные продукты. Данные продукты развивают воображение, интуицию, образное мышление обучающихся.

Например:

- Кто из русских художников соответствует приведённой характеристике?

1. Этот художник второй половины 19 века – мастер «настроения» в пейзаже, прожил короткую и нелёгкую жизнь. Он был тонким и нежным поэтом русской природы, передавшим в своих полотнах всё её многообразие: щедрость осеннего разноцветья, тревожную грусть хмурого утра (И. Левитан).

2. Современник Пушкина и Брюллова, этот художник целиком посвятил себя крестьянской теме: размеренный крестьянский быт, труд на земле, народные обычаи, нравственность и красота простого человека (А. Венецианов).

- Произведения В. В. Кандинского, по мнению многих, рождают эмоциональную музыку. Какие мысли, чувства, ассоциации и почему данное произведение вызывает лично у вас? В чём, на ваш взгляд, его скрытый смысл?

Материальные образовательные продукты. Данные продукты развивают наблюдательность, умение экспериментировать, создавать образовательные модели.

Например:

- Проведите заочную экскурсию по античному Риму. Выберите объекты и составьте экскурсионный маршрут с планом-схемой на основе иллюстративного материала. Объясните выбор. Что определяет архитектурный облик данного города?

Теоретические образовательные продукты. Учат самостоятельно формулировать вопросы по той или иной теме, выдвигать собственные новые идеи.

Например:

- Произведение «Утро в сосновом лесу» первоначально создавалось как пейзаж, и только. Но вскоре изображение показалось И. Шишкину недостаточно совершенным. Художник тщательно изучал детали: туман, первые солнечные лучи, крепкие сосновые

стволы... Предположите, чего именно, по ощущениям Шишкина, не хватало на картине и почему на ней появились медведица и медвежата? Почему картину писали два художника? Оба поставили на ней свои подписи, но одна из них исчезла. Предположите почему? Обоснуйте ваши предположения.

Информационные образовательные продукты. Развивают способность к интерпретации изученного искусствоведческого материала, его обобщения и систематизации.

Например:

- На основе предложенной информации с иллюстративными примерами разработайте наглядную таблицу о художественных стилях в архитектуре.

- Подберите и наклейте в альбом открытки с изображением художественных музеев России. Подпишите к ним названия, разместите рядом краткую информацию об истории их создания.

- Составьте краткий словарь искусствоведческих терминов на тему: «Чем и как работает художник».

Оценочные образовательные продукты. Способствуют формированию и развитию критического мышления, умения объективно оценивать противоположные точки зрения, прогнозировать, отслеживать собственную учебную деятельность.

Например:

- Французский просветитель Дидро неоднократно критиковал произведения Франсуа Буше, сравнивая их с бессмысленной свалкой разнородных предметов, при этом признавая, что невозможно оторваться от его картин, столько в них «воображения, эффекта, волшебства и лёгкости». С чем в оценках Дидро вы согласны, а с чем нет? Объясните почему.

В дополнение к указанным выше классификациям Г. И. Якушева рассматривает другие виды творческих заданий: поисковые, аналитические [8; 9]. Приведём примеры таких заданий.

Аналитические творческие задания. При выполнении аналитических заданий обучающиеся составляют таблицы, опорные схемы по персоналиям, видам и жанрам искусства, художественным техникам, стилям и направлениям в искусстве.

В качестве практической отработки при выполнении таких заданий обучающиеся, с опорой на схему или таблицу, демонстрируют свои знания, анализируя конкретные произведения искусства.

Поисковые творческие задания. Данная работа проводится, как правило, на уроке. Обучающиеся делятся на группы по 3-4 человека. Дается творческое задание. Тема и форма подачи определяются самостоятельно, реже, в случае затруднения, рекомендуются преподавателем. После определения темы каждая группа обеспечивается информационными источниками – справочной и учебной литературой, иллюстрированными художественными альбомами, методическими пособиями. Наибольшую сложность при выполнении данного вида заданий представляет подбор конкретной информации по теме. Преподавателю необходимо научить продуктивной работе с информационными ресурсами, активизировать самостоятельную работу с источниками. Выполненные творческие задания представляются всему классу.

Все рассмотренные виды творческих заданий обеспечивают максимально возможное для каждого обучающегося включение в разнообразную деятельность на уроках истории искусств, независимо от уровня подготовленности и изначальной степени заинтересованности в предмете, помогают сформировать общеобразовательные компетенции. Обобщение педагогического опыта автора подтверждает результативность данного метода интерактивного обучения. Систематическое использование творческих

заданий на уроках «Беседы об искусстве», «История изобразительного искусства» расширяет, углубляет, систематизирует теоретические знания обучающихся, развивает их практические искусствоведческие умения и навыки и одновременно даёт им возможность приобретения опыта творческой деятельности, стимулирует творческую активность.

Литература

1. Григорьева Н. А. История и мировая художественная культура: Интегрированные задания. 10-11 классы. – Москва : Русское слово, 2007.
2. Данилова Г. И. Искусство. 10 кл. Базовый уровень: учебник. – Москва : Дрофа, 2014.
3. Данилова Г. И. Искусство. 11 кл. Базовый уровень: учебник. – Москва : Дрофа, 2014.
4. Педагогический энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://slovar.cc/enc/ped.html> (дата обращения 21.02.2021).
5. Унт И. Э. Индивидуализация и дифференциация обучения. – Москва : Педагогика, 1990.
6. Филичева И. В. Развитие познавательных интересов учащихся через решение творческих заданий [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lyceum2.ru/archiv/metod/master/21.pdf> (дата обращения 21.02.2021).
7. Хуторской А. В. Развитие одаренности школьников. Методика продуктивного обучения. Пособие для учителя. – Москва : ВЛАДОС, 2000.
8. Якушева Г. И. Использование интерактивных методов обучения на уроках дисциплины «История искусств» как фактор формирования профессиональных компетенций будущего специалиста // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – Т. 46. – С. 469–473.
9. Якушева Г. И. Использование творческих заданий на уроках дисциплины «История искусств» // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2015. – Т. 36. – С. 151–155.

Эмоциональное развитие младших школьников на уроках слушания музыки

Т. Е. Степанова

Чебоксарская детская музыкальная школа № 2 им. В. П. Воробьева

Аннотация. В статье анализируются формы и методы эмоционального развития младших школьников на уроках слушания музыки. Эмоциональное развитие рассматривается как важный фактор формирования системы мироощущения ребенка в целом. В данной статье выделяются четыре метода, наиболее важных для построения уроков творческого плана: метод единства эмоционального и рационального начала, метод сюжетно-тематического построения урока, игровой метод и метод эмоциональной драматургии построения урока. Автор представляет подробный анализ каждого из этих методов на примере личного опыта работы. В заключении подчеркивается актуальность применения этих методов на уроках слушания музыки, а так же отмечается важность педагогического мастерства преподавателя.

Ключевые слова: эмоциональное развитие, слушание музыки, младший школьный возраст.

Музыка является сильнейшим средством в формировании эмоционального мира детей. Познание прекрасного, восприимчивость ребенка в мире искусства формируется благодаря многим факторам, в том числе и занятиям слушания музыкой. Этот предмет, включенный в учебную программу музыкальной школы, на начальном этапе обучения помогает понять язык музыки, позволяет соприкоснуться с миром прекрасного. В настоящее время поиск новых форм и методов преподавания предмета «Слушание музыки», благодаря которым наиболее полно происходило бы развитие эмоционального мира ребенка, раскрытие его творческих возможностей, является одной из наиболее важных проблем современной музыкальной педагогики.

«Музыка, мелодия, красота музыкальных звуков – важное средство нравственного и умственного воспитания человека, источник благородства сердца и чистоты души. Музыка открывает людям глаза на красоту природы, нравственных отношений, труда. Благодаря музыке в человеке пробуждается представление о возвышенном, величественном, прекрасном не только в окружающем мире, но и в самом себе» [2, с. 165]. С этой цитаты Василия Александровича Сухомлинского хотелось бы начать разговор о педагогическом подходе к развитию эмоциональной сферы учащихся на уроках слушания музыки. Эмоциональное развитие и нравственное воспитание детей начинается с первых дней пребывания в музыкальной школе. Для этого на занятиях по специальности создается особая атмосфера для самовыражения, ведется работа по привлечению учащихся к участию во внеурочной деятельности. Но наиболее полно эмоции, нравственные и эстетические чувства детей раскрываются на уроках слушания музыки, построенных по определенным «правилам» Это:

1. Единство эмоционального и рационального начала в работе учащихся на уроках слушания музыки. На таких уроках акцент делается на творческо- поисковый вариант (эвристический метод), который обеспечивает формирование прочных знаний. Построение урока представляет собой совместное с ребятами раскрытие темы занятия в форме диалога, прослушивание музыкальных примеров и активного

анализа прослушанного. Для этого метода важно предварительно заинтересовать ребят, настроить на «нужную эмоциональную волну», поэтому для достижения нужного эффекта используются интересные, эмоционально захватывающие факты биографии композитора, показываются яркие художественные иллюстрации, репродукции. Предстоящее прослушивание должно эмоционально «захватить» ребенка своей загадкой содержания или необычной историей создания. Это предвосхищение услышанного очень важно, так как идет формирование общего представления о произведении. При следующем после прослушивания музыкальном анализе дети делятся своими несхожими во многом впечатлениями от прослушанного и задача педагога выслушать ВСЕ эмоционально насыщенные ответы и найти рациональное в каждом высказывании. «Что слышит ребенок, когда слушает музыку? Как помочь ему понять и осознать особую реальность сложного мира музыкальных звуков? Первая педагогическая помощь на этом пути — усвоение и осознание некоторых конкретных понятий и явлений, а именно: звука и его характеристик (высоты, длительности, силы, окраски), метра и ритмического рисунка, фактуры, мелодии и аккомпанемента, темпа, штрихов и так далее. Необходимого развития требует и одно из эстетических чувств — синестезия (особая способность человека к межсенсорному восприятию; зрительно-слуховые ассоциации, соощущения)» [3, с. 6]. Порой детям сложно выразить свои эмоциональные впечатления от услышанного в словах и тогда на помощь приходит рисование. Например, при изучении темы «Полифония и гомофония» (1 класс) ребята слушают прелюдии и фуги И. С. Баха и свои впечатления от музыки передают в графике. Интересно отметить, что эти работы, как правило, не имеют сюжета и представляют собой абстрактную цветовую палитру, причем у каждого ребенка она своя.

2. Сюжетно-тематическое построение всей системы уроков. Именно этот принцип позволяет объединить различные виды искусства в единое целое. Очень часто на уроках слушания музыки для получения более яркого впечатления от музыкального произведения происходит «погружение» в нужную временную эпоху: с помощью видео сюжетов ребята знакомятся с особенностями архитектурного стиля, познают шедевры живописи и литературы. Это значительно повышают интерес к прослушиваемому произведению и дает более полные и эмоционально насыщенные ответы в музыкальном анализе. В качестве примера хочется привести урок в 3-ем классе, посвященный былинам: перед учащимися на экране разворачивается видеоряд знаменитых картин русских живописцев (Авилов М.И. Поединок Пересвета с Челубеем, Васнецов В. М.: Богатыри, Витязь на распутье, Гуслиеры, Баян), звучит аудиозапись былины о Добрыне Никитиче в исполнении хора Оптиной Пустыни. Ребята «переносятся» во времена Древней Руси, знакомятся с изображениями былинных героев-богатырей, разбирают не совсем понятные тексты песенных былин, анализируют мелодический рисунок, а затем разучивают и исполняют былины под гусельное сопровождение (в виде фонограммы). Такие уроки-погружения без сомнения дают детям большее эмоциональное впечатление от познания музыкального произведения в сравнении с традиционной академической формой.

3. Игровой метод обучения как фактор создания заинтересованной обстановки на уроках творческого типа. Этот метод является неотъемлемой частью каждого урока младших школьников, ведь именно игра является наиболее органичным средством познания нового в этом возрасте. Он способствует быстрому запоминанию изученного материала и является отличным средством эмоционального раскрепощения. Игровая форма занятий, моделируемая с помощью специальных приемов, используется на уроках так же и для активизации учебной деятельности. На уроках слушания музыки используется весь спектр игровых моментов: от импровизационного, танцевально-пластического до театрально-постановочного. В 1-ом классе на уроке, посвященном

изучению средств музыкальной выразительности, ребята поочередно перевоплощаются то в птичку, то в медведя при анализе высоты (регистра) звука; активно пользуются пластической импровизацией при знакомстве с темпом, ладом и динамикой. Театрально-импровизационные элементы используются и при знакомстве ребят со сказочными сюжетами. (1-й класс, тема урока «Сказка в музыке») При подготовке самостоятельных заданий необходимо отметить так же важность использования современных средств ИКТ в развитии эмоционально-творческой личности, так как эти средства более современны и доступны в домашнем пользовании практически каждому учащемуся. Так в освоении темы «Инструменты симфонического оркестра» ребятами активно используется интерактивная развивающая игра «Играем с музыкой Моцарта. Волшебная флейта». Викторины и загадки, составляющие основу игры, помогают детям запомнить внешний вид и звучание музыкальных инструментов, а так же знакомят с историей их создания.

4. Связь с эмоциональной драматургией, которая позволяет создать логическую и эмоциональную целостность урока. Впервые идею единого драматургического построения урока как произведения, направленного на достижение цели, в общей педагогике выдвинул М. Н. Скаткин. Позднее Д. Б. Кабалевский и Э. Б. Абдуллин развили этот метод и применили на уроках занятия музыкой. Исходя из принципов драматургического строения, урок представляет собой структурно выстроенную композицию со вступлением (подачи основной мысли-темы урока), «завязкой», сочетающей контрастность и единство тематического развития, эмоциональной кульминацией и заключением-подведением итогов урока. Главная идея выстраивания плана урока, построенного по этому методу – принцип контраста в подаче материала и последовательность эмоционального нарастания от начала к финалу. Вот что пишет Н. П. Шишлянникова по поводу художественно-драматургического принципа построения уроков: «Драматургия – это действие, процесс, протекающий в определенный промежуток времени. Драматургия урока музыки – это процесс разворачивания эмоционально-смыслового содержания конкретного урока. Определяется она темой, художественно-педагогической идеей и получает реализацию в композиции (строении) урока, а затем в его процессуальном воплощении. Художественно-педагогическая идея предварительно выявляется учителем из содержания музыки данного урока и рождается, воплощается в совместной деятельности учителя и учащихся на уроке» [1, с. 102]. Надо отметить, что педагог при подготовке таких уроков выступает в роли сценариста, режиссера, а при проведении еще и в роли актера. Рассмотрим более подробно применение этого метода на примере урока в 3-ем классе, тема: Марш. Маршевость. Урок начинается с захода детей в класс под исполнение марша деревянных солдатиков из «Детского альбома» П. И. Чайковского, происходит настройка на основную тему урока «Маршевая музыка». Называется тема урока и обозначается поисковая проблема – найти определение жанру марша и вспомнить знакомые типы маршей. Далее начинается активный диалог: ребята, опираясь на свой музыкальный опыт, вспоминают знакомые типы маршей, педагог при этом активно помогает и дает музыкальные подсказки (детский марш на примере Р. Шумана «Смелый наездник», спортивный марш на примере Спортивного марша И. Дунаевского). В кульминации урока как пример военного марша звучит «Бухенвальдский набат» В. Мурадели. Сначала дается инструментальное исполнение, и ребята описывают свои эмоции от прослушанного произведения, а затем зачитывается отрывок стихотворного текста и рассказывается история создания этой песни. Под полученным от рассказа эмоциональным впечатлением ребята прослушивают это произведение вторично с текстом. В конце урока как закрепление еще раз анализируется жанр марша, и ребята получают домашнее задание: найти в ранее выученных на уроках специальности пьесах произведения в жанре марша.

При построении таких уроков необходимо помнить о принципах тактичного выстраивания взаимоотношений с детьми, умения соотносить индивидуальную и коллективную формы работ в классе. Так же следует отметить важность владения учителем актерским мастерством, его умения артистично вести урок, создавая особую эмоциональную атмосферу для «встречи» с музыкой, и, конечно, умения поддерживать эмоциональную и художественную мыслительную активность учащихся в процессе слушания или исполнения музыкальных произведений.

В заключении хочется отметить, что изучение эмоционального развития учащихся дает педагогу возможность глубже понять внутренний мир детей, помогает получить опыт накопления эмоциональных переживаний ситуаций и способствует развитию эмоциональной отзывчивости младших школьников на уроках.

Литература

1. Методика музыкального образования: урок музыки как учебный предмет и урок искусства : учебно-методический комплекс по дисциплине : учебно-методическое пособие / Министерство образования и науки Российской Федерации, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Хакасский государственный университет им. Н. Ф. Катанова»; составитель: Н. П. Шишлянникова. – Абакан, 2017. – 18с.
2. Сухомлинский В. А. Сердце отдаю детям. – Минск : Нар. асвета, 1981. – 165 с.
3. Царева Н. А. Слушание музыки. Методическое пособие. – Москва : РОСМЭН-ПРЕСС, 2002. – 93 с.

УДК.784

Репертуар и просветительская деятельность хора «Синяя птица»

Е. А. Сухарева

Вурнарская детская школа искусств, п. Вурнары, Чувашская Республика

Аннотация. В статье обобщается опыт работы хорового отделения Вурнарской детской школы искусств, в частности - деятельность ведущего детского коллектива данной школы – сводного хора «Синяя птица». Присутствует обзор учебно-методического пособия «Поет хор «Синяя птица», которое содержит нотный материал репертуара младшего состава данного хора, методические рекомендации по составлению репертуара и аудиодиск с некоторыми песнями, из данного сборника, в исполнении хора «Синяя птица». Также рассматривается опыт дистанционного обучения в системе дополнительного образования.

Ключевые слова: учреждение дополнительного образования, хоровое пение, основополагающие педагогические принципы, учебно-методическое пособие, методические рекомендации, дистанционное обучение.

Вурнарский район расположен в центральной части Чувашской Республики. Название Вурнарского района исходит от названия центра района – п. Вурнары. Вурнарцы очень любят свой край, национальную и духовную культуру, берегут и уважают традиции.

В 1960 году в п. Вурнары была открыта музыкальная школа. С 1990 года она преобразована в детскую школу искусств. Хоровое отделение действует в ней с 1978 года. На хоровом отделении Вурнарской детской школы искусств по учебному плану предусмотрены предметы: хор, фортепиано, сольфеджио, слушание музыки, музыкальная литература, предмет по выбору. Специализирующим предметом на отделении является хор.

Сергеева Г. П. в своем учебном пособии по методике музыкального воспитания указывает: «Особенность хорового пения – его коллективность – создает основу для воспитания в детях чувства единства и солидарности, способности к совместному эмоциональному порыву, умения тонко чувствовать и бережно относиться к духовному миру окружающих людей, формирования гражданских, патриотических чувств» [2, с. 42].

Сводный общий хор «Синяя птица» организован при МБУ ДО «Вурнарская детская школа искусств», в его состав входят учащиеся младших (1, 2) и старших (5, 6, 7) классов хорового, фортепианного и отделения народных инструментов школы. Количественный состав общего сводного хора на 2020-2021 учебный год составляет 70 человек: 46 учащихся в младшей возрастной группе, 24 – в старшей.

Звание «Образцовый детский коллектив» было присвоено сводному общему хору учащихся Вурнарской ДШИ, (под руководством Сухаревой Елены Алексеевны), за высокий художественный уровень и исполнительское мастерство, активную работу по художественному воспитанию детей и молодежи на 2014-2018 годы. Приказ № 713 от 1 июля 2014г. департамента государственной политики в сфере воспитания детей и молодежи Министерства образования и науки Российской Федерации.

Участники сводного хора «Синяя птица» ежегодно принимают участие и являются лауреатами, дипломантами, победителями и призерами международных, всероссийских,

межрегиональных, республиканских, муниципальных фестивалей и конкурсов детского творчества таких, как: «Соловушка», «CANZONIERE», «Калейдоскоп талантов», «Чунга-чанга», «Рассвет/Шуҫӑм», «Одаренные дети Чувашии», «Хамӑръял юррисем», «На Волжских просторах», «Тӑван Ен», «Иволга», «Музыка земли», «Краски Чувашии», телевизионный конкурс «Мехел» и т.д. Хор «Синяя птица» входит в состав Сводного детского хора Чувашии.

В деятельности сводного хора «Синяя птица» Вурнарской ДШИ особое место занимает музыкально-просветительская деятельность. Коллектив сотрудничает с общеобразовательными школами поселка и района, дошкольными образовательными учреждениями, Домом детского творчества, Детско-юношеской спортивной школой, Историко-краеведческим музеем, районным домом культуры (МБУК «Централизованная клубная система» Вурнарского района), детской библиотекой, центральной модельной библиотекой, МУЗ «Вурнарская ЦРБ» (центральная районная больница), различными социальными организациями и промышленными предприятиями.

Художественно-просветительская и концертная деятельность хора «Синяя птица» заключается в проведении шефских и сольных концертов, показах музыкальных постановок (детских опер, музыкальных сказок), тематических вечеров, лекций-бесед, оказании помощи в проведении мероприятий и т. д. с целью воспитания художественного вкуса, обогащения внутреннего мира и приобщения к миру искусства. Хоровой коллектив «Синяя птица» Вурнарской ДШИ также активно принимает участие в социально-значимых проектах и акциях – от муниципального до всероссийского уровня.

Сводный общий хор «Синяя птица» ежегодно проводит Отчетный концерт, программа которого состоит из 2-х отделений. В данном концерте звучит разноплановая музыка: зарубежная и русская классика, обработки народных песен, песни без сопровождения (а cappella), произведения современных и чувашских композиторов.

Творчество участников сводного хора «Синяя птица» востребовано. Ни одно значимое мероприятие района, будь это спортивные турниры и соревнования, юбилеи учреждений и организаций, культурно-значимые акции и социальные проекты не проходят без участия хора «Синяя птица» Вурнарской ДШИ. Хоровое отделение Вурнарской ДШИ имеет свой сайт: muza4helen.ru «Муза, музыка, душа...», а сам хор имеет свою группу Вконтакте (vk.com/4bluebirds), где размещаются основные новости из творческой жизни хорового коллектива, аудио и видеоматериалы, фотоотчеты с мероприятий и т.д. К своей творческой деятельности учащиеся относятся очень серьезно, ответственно готовятся ко всем выступлениям, много и тщательно работают над качеством исполнения.

Учебно-методическое пособие «Поет хор «Синяя птица» Вурнарской детской школы искусств Чувашской Республики составлено на материале репертуара хорового коллектива. В данный сборник включены большинство хоровых произведений из репертуара младшего хора «Синяя птица» в сопровождении и без сопровождения фортепиано. Песенный репертуар включает произведения различной степени трудности с учетом возрастных особенностей. Песни из данного сборника исполняются хором «Синяя птица» на своих ежегодных отчетах в качестве концертных номеров, а также звучат на мероприятиях и конкурсах различного уровня.

В содержании сборника пять разделов: в первых двух разделах представлены произведения русских и зарубежных композиторов (Ц. Кюи, П. Чайковского, А. Аренинского, Н. Римского-Корсакова, А. Алябьева, М. Глинки, А. Гречанинова, И. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ж. Бизе, Дж. Каччини); в третий раздел вошли обработки русских, чувашских, белорусских и туркменских народных песен; в четвертый и пятый раздел – сочинения современных отечественных, в том числе и чувашских авторов – Е. Крылатова, В. Гаврилина, Г. Левкодимова, А. Петрова, Л. Марченко, А. Кудряшова,

Е. Зарицкой, Н. Русу-Козулиной, Н. Казакова, В. Салиховой, Л. Быренковой. К данному сборнику также прилагается аудиодиск, на котором звучат некоторые произведения из репертуара младшего и среднего хора «Синяя птица» Вурнарской ДШИ.

Кроме нотного материала в настоящее пособие включены методические рекомендации по составлению учебного репертуара для хора младших классов ДМШ. Приступая к отбору репертуара, М. С. Осеннева и М. А. Самарин предлагают руководствоваться определенными критериями. Так при составлении песенного репертуара для работы с детьми младшего школьного возраста, как правило, хормейстеры руководствуются основополагающими педагогическими принципами. А именно: принципами сознательности и творческой активности учащихся, систематичности, перспективности, художественного развития детей и др. [1, с. 98].

Репертуар должен быть направлен на решение учебно-воспитательных задач – воспитательных и специальных. Воспитательные задачи призваны выяснить, насколько данное произведение будет способствовать развитию кругозора и совершенствованию музыкального вкуса детей. Задачи специальные включают: развитие музыкального слуха, памяти, эмоциональной отзывчивости исполнителя, формирование вокально-хоровых навыков и т.д.

При анализе произведения педагог выявляет следующее: соответствует ли оно физиологическим особенностям голосового аппарата детей. Как могут повлиять, в целях охраны здоровья детского голоса, на характер его звучания элементы произведения: tessitura, ритмический рисунок, динамика, штрихи, поэтический текст, художественный образ и т.д.

Также подбираемые произведения должны соответствовать возрасту детей, их психическим особенностям, эмоциональному восприятию. Восприятие музыки – это способность эмоционально переживать музыкальное содержание. Часто дети усматривают в музыке отражение переживания человека.

При подборе песенного репертуара важно учитывать уровень художественных достоинств произведения – оно должно быть полезным для развития музыкальных способностей и уровня мастерства учащихся. Надо воспитывать у детей чувство осознания значимости данного материала, правильное отношение к технической работе над произведением и его деталями. Положительное отношение к разучиваемому материалу, соответствие вкусам певцов способствует более плодотворной работе над ним.

Воспитательная ценность и направленность произведения имеет огромное значение для становления личности ребенка, а также формирования его эстетического вкуса, ориентира в современном многообразии музыки. Поэтому важно развить у детей музыкальную воспитанность посредством обучения, исполнительства и т.д.

Педагогу нужно обращать внимание на правильное соотношение отбираемого материала для песенного репертуара. В него должны входить произведения зарубежной и русской классической музыки, народные песни, песни современных композиторов, а также национальные произведения – песни родного края – народные и композиторские.

Наличие в репертуаре произведений различной степени сложности также способствуют развитию учащихся. Произведения повышенного уровня стимулируют формирование и развитие музыкальных способностей. Но наличие в репертуаре большого количества песен повышенной трудности может отрицательно сказаться на желании учеников заниматься пением и на качестве исполнения. Поэтому, репертуар должен быть гармонично составлен, сочетать разные уровни художественных и технических задач.

Учебно-методическое пособие «Поет хор Синяя птица» можно использовать в учебном процессе учреждений дополнительного образования детей.

Дистанционное обучение внесло свои коррективы не только в систему школьного образования, но и дополнительного тоже. В условиях дистанционного обучения на хоровом отделении Вурнарской ДШИ возникла идея создания серии видеоуроков-тренингов по хору и другим музыкальным предметам. Для дистанционных уроков был выбран YouTube – самый удобный и доступный сервис для всех интернет-пользователей по услугам хранения, доставки и показа видео.

Видеоуроки были составлены, учитывая индивидуальный подход к каждому ученику, таким образом, чтобы каждый ребенок мог посмотреть их в удобное время, в удобном темпе и т.д. Если возникают определенные трудности при данном обучении, можно перематывать видео назад и смотреть его несколько раз, вникая в занятия постепенно и тщательно.

Подобные занятия можно использовать в преподавательской практике, как дополняющие основное обучение, основная цель которого развитие мотивации личности к познанию и творчеству.

Литература

1. Осеннева М. С., Самарин М. А. Хоровой класс и практическая работа с хором: учебное пособие. – Москва : Академия, 2003. – 192 с.
2. Сергеева Г. П. Практикум по методике музыкального воспитания в начальной школе. – Москва : Академия, 1998. – 136 с.

Особенности работы над пьесами И. С. Баха на начальном этапе обучения полифонии в классе фортепиано

И. В. Ткаленко

Аннотация. Обучение полифонии в классе фортепиано подразумевает изучение главным образом барочных произведений Баха и его современников. От того, как пройдет первое знакомство с пьесами И.С. Баха зависит то, насколько успешно продолжится работа на протяжении всего периода обучения. Знакомство с Бахом не будет продуктивным, если ученик не будет заранее подготовлен к этой встрече. Главная задача заключается не столько в методике, сколько в понимании стиля и умении грамотно прочесть нотный текст. Сложность прочтения текста эпохи барокко обусловлена тем, что нотная запись была весьма условной, кроме того, барочная традиция была эстетически отвергнута и практически утрачена. Работа над пьесами должна происходить в несколько этапов. Особенно важно помочь увидеть и понять мотивное строение пьесы, чтобы еще на этапе разбора нотного текста начать работать над грамотным интонационным прочтением.

Ключевые слова: Бах, полифония, барокко, менуэт, ДМШ.

Первое знакомство с элементами полифонии у начинающих пианистов происходит, как правило, спустя всего несколько месяцев или даже недель от самого начала обучения игре на инструменте. Как только ученик начинает пытаться играть двумя руками, он знакомится с пьесами, в фактуре которых, поначалу фрагментарно, появляются как минимум пара музыкальных линий, или голосов. Если эти линии более или не менее самостоятельны, можно уже говорить о знакомстве с полифонией. Обучение умению грамотно исполнять многоголосную фактуру идет на протяжении всех лет обучения.

В программе для учащихся фортепианных отделений детских музыкальных школ, начиная уже с первого класса, есть специальный раздел, который так и называется – полифония. И хотя мы понимаем, что фактура фортепианного сочинения любого стиля и жанра часто бывает полифонична, репертуар этого раздела программы преимущественно состоит из произведений, написанных в эпоху барокко, когда полифонический стиль в музыке был главенствующим. Следовательно, говоря об обучении полифонии в классе фортепиано, мы подразумеваем изучение главным образом барочных произведений Баха и его современников, а также произведений, написанных композиторами последующих столетий в жанрах, характерных для той эпохи (в первую очередь это фуги и фугетты). При этом мы, конечно же, не можем обойтись без того, чтобы не знакомить ученика со стилистическими особенностями той далекой от нас эпохи. Сложность понимания музыки эпохи барокко обусловлена тем, что многие особенности мироощущения и мировосприятия человека XIII века непонятны для современного человека. Нам сложно подчас даже приблизительно понять и почувствовать, какие конкретно эмоции хотел выразить или, точнее, изобразить Бах в своих произведениях. Я отнюдь не преувеличиваю. Чтобы убедиться в этом, достаточно послушать записи одних и тех же произведений Баха, сделанные разными исполнителями, либо просто сравнить различные редакции одних тех же пьес.

Как правило, знакомство маленьких пианистов с Бахом начинается с Менуэтов и Полонезов из «Нотной тетради А. М. Бах». Чаще всего первое сочинение, с которым знакомится ученик, это Менуэт d-moll, который играют либо в конце первого года

обучения (в подгруппе), либо в начале второго, т.е. в 1-м классе. Постараюсь рассказать о том, как обычно проходит первое знакомство с ними в моем классе и о том каким, на мой взгляд, важным вещам нужно научить ребенка при этом.

От того, как пройдет первое знакомство с пьесами И. С. Баха и насколько грамотно будет организован начальный этап работы над ними, зависит во многом и то, насколько успешно продолжится работа в дальнейшем, на протяжении всего периода обучения. Как известно, наше отношение к человеку формируется в самые первые секунды знакомства с ним, и уже первое впечатление, которое он производит на нас, накладывает отпечаток на все дальнейшие отношения. Поэтому крайне важно, чтобы у начинающего пианиста при первом знакомстве с творчеством И. С. Баха не сформировалось равнодушное или негативное отношение к нему, чтобы ученик не воспринимал его музыку как нечто сложное, скучное и неинтересное.

Как утверждают психологи, при знакомстве с новым человеком многое зависит от настроения и готовности к общению не только того с кем знакомятся, но и того, кто знакомится. Так и в данном случае, для того, чтобы знакомство с Бахом было продуктивным и не вызвало отрицательных эмоций, необходимо, чтобы ученик был подготовлен к этому. Для этого он должен обладать некоторым минимально необходимым для знакомства набором знаний, умений и навыков (или, как принято сейчас говорить, компетенций).

В данном случае ученик должен как минимум:

- во-первых, уметь самостоятельно (!) читать ноты, как в скрипичном, так и басовом (!) ключах.

- во вторых, иметь навык игры в ансамбле, причем уметь не только солировать, но и исполнить несложный аккомпанемент к самой простой мелодии. Это важно, чтобы для ученика не было абсолютно новой задачей сыграть в ансамбле с педагогом верхний, либо нижний голос двухголосной пьесы.

- в-третьих, уметь играть небольшие, состоящие хотя бы из нескольких тактов пьески, в которых левая и правая руки играют разными штрихами. Простейший пример, это «Курочка» Н. Любарского.

- в-четвертых, на самом элементарном уровне владеть необходимыми для исполнения пьес Баха штрихами. То есть, не просто уметь играть legato и staccato, а иметь представление хотя бы о трех необходимых приемах звукоизвлечения: пальцевым, с фиксированной кистью, staccato («клюющим» как в «Курочке» Любарского, а не «прыгучим», кистевым как в «Воробье» А. Руббаха); tenuto при котором рука встает на кончик пальчика, спокойно и уверенно держится не нем и не падает; legato на кончиках пальцев («на цыпочках», как танцует балерина, а не как «ходит охотник в сапогах по болоту»).

- неплохо также, если ученик уже будет иметь некоторое представление об этом танце. В моем классе ученики, как правило, знакомятся с менуэтом еще в подгруппе, когда изучают Менуэт Л. Моцарта.

Если эти пять пунктов у ребенка есть в его багаже, то можно смело давать ноты Менуэта Баха. Если нет, то либо он сумеет их быстро наверстать и заполнить пробелы благодаря хорошим способностям, либо «увязнет» в куче разнообразных задач и первое впечатление от музыки композитора будет испорчено. Работа над Менуэтом происходит в несколько этапов.

Первое знакомство происходит на слух, в исполнении педагога, либо, что гораздо лучше, кого-либо из учеников. Всегда спрашиваю, понравилась или не понравилась ребенку пьеса. Как правило, пьеса нравится. Если не очень, то приходится играть несколько раз и просить внимательно послушать какая у нее красивая, спокойная и выразительная мелодия. Одновременно рассказываю о том, что за танец менуэт. Либо, если ученик

уже играл Менуэт Л. Моцарта, мы вместе с учеником вспоминаем, что он знает об этом танце. Вспоминаем, что это не народный танец, что его танцевали придворные на балах, к которым готовились, причем не только шили платья, но и учились танцевать, для чего приглашали специально учителей танцев. Либо, как Золушка, находили время учиться танцевать во время мытья полов и другой домашней работы. Говорю обязательно о том, что уметь хорошо танцевать менуэт совсем непросто, нужно много тренироваться, чтобы все движения были элегантными, чтобы не выглядеть на балу как «корова на льду». Рассказываю о том, что многие движения из бальных танцев перешли в классический балет, в котором они были доведены до совершенства.

После этого прямо на уроке вместе с учеником мы пытаемся прочесть нотный текст. Я играю один голос, ученик – другой. Сразу разбираемся со штрихами и аппликатурой. Считаю, что очень важно объяснить ребенку, что в исполнении музыки Баха существуют правила, которые нужно знать и научиться уметь им следовать. Позже, когда придет время, мы будем говорить о том, что из правил существуют исключения, а также о том, что далеко не все музыканты эти правила принимают. Пока же я объясняю, что есть такое правило, которое называется «правило восьмушки», придуманное знаменитым органистом Альбертом Швейцером, и которое звучит так: «короткие ноты исполняются связно, а длинные – раздельно». С учеником сразу договариваемся, что все восьмушки в этой пьесе будем играть легато (на кончиках пальчиков), а все остальные ноты tenuto.

Не менее важно как можно раньше обучить ребенка умению находить хорошую аппликатуру. Ученики, как мы знаем, при разборе нового произведения часто играют пальцами, которые первыми подвернулись. Если не научить наводить порядок с самого начала, то в последующем мы обязательно столкнемся с тем, что будем постоянно бороться с этой привычкой и слышать, что «мне так неудобно». Ученику нужно сразу объяснить, что правильная аппликатура, это та, которая наиболее удобна, и та, которая помогает наилучшим образом показать строение музыкальной фразы. Ученик должен знать основные аппликатурные принципы. Например, такие: одинаковые мотивы нужно стараться играть одинаковыми пальцами, на черную клавишу большой палец следует использовать только в случае крайней необходимости и т.д.

Следующий важный момент, на который не всегда обращают должное внимание педагоги. Ученику нужно обязательно помочь увидеть и понять мотивное строение пьесы. Ребенок без нашей подсказки сделать этого не сможет. Нужно помочь ученику увидеть, что вся пьеса построена, по сути, на одном мотиве и его вариантах. Можно рассказать, что этот мотив (восходящая секста с нисходящим заполнением) спрятана в основе многих хорошо ему знакомых произведений, начиная с песенки «В лесу родилась Ёлочка», а также многих русских романсов и народных песен. Можно также предложить почувствовать себя соавтором композитора, «улучшить» менуэт, попробовав немного изменить варианты мотива. На примере этой небольшой пьесы уже можно объяснить ребенку, что важнейший признак хорошей музыка – это максимум выразительности при минимуме средств. Те, кто занимаются сочинением музыки, знают это очень хорошо. А музыканты исполнители часто даже не задумываются об этом.

Далее, тоже еще на этапе разбора нотного текста, начинаем работать над интонацией, а также над поиском исполнительских приемов подходящих для того иного танцевального движения. Для этого сначала пытаемся «услышать», где в музыке какое конкретно движение «зашифровано». Говорим о том, какие из них характерны для менуэта и почему, как это связано с модой на одежду, парики и этикетом, о том, что девушки делали реверансы, а не кланялись потому, что иначе у них бы эти парики слетали. В начале второго периода стараемся услышать и научиться красиво делать «реверансы» как можно глубже приседая (ход на дециму), и при этом уверенно возвращаться в исходную позицию. Говоря о том,

что менуэт это парный танец, помогаем увидеть, что партия «Принца» значительно менее разнообразна, чем у «Золушки». Это вполне естественно для классического балета, где танцовщик находится на втором плане и помогает «балерине» показать свое мастерство и красоту во всем блеске. При этом от партнера тоже зависит очень многое, он должен не просто топтаться на сцене, а надежно поддерживать балерину. Значит от того насколько уверенно танцор знает свою партию (нижний голос) зависит то насколько хорошо и уверенно будет себя чувствовать балерина (верхний голос). В ансамбле одинаково важны оба. Чтобы быстрее выучить и хорошо запомнить мелодическую линию нижнего голоса, ее можно протанцевать: восходящее движение, это шаги вперед, нисходящее – назад. В последней строчке важно услышать, что сначала идет вперед танцор, а затем его движение точно повторяет балерина (либо, соответственно, принц и Золушка). Для того, чтобы хорошо понять, какая ритмоинтонационная формула лежит в основе танца желательно не только послушать, но и увидеть, как он исполняется. В Интернете это можно легко найти. В дальнейшем, в старших классах, это обязательно пригодится при работе над «Французскими сюитами», «Английскими сюитами» и «Партитами».

В завершении хочу еще раз обратить внимание на то, что при обращении к музыке Баха проблема состоит не столько в том, как научить, а в том, чему научить. Главная для нас задача нас заключается не столько в педагогике и методике, сколько в понимании стиля и умении грамотно прочесть сам нотный текст. Сложность прочтения нотного текста эпохи барокко обусловлена тем, что нотная запись в то время была весьма условной и не конкретной. Кроме того, барочная традиция была эстетически отвергнута и поэтому практически утрачена в эпоху классицизма. В отношении наследия И. С. Баха ситуация усугубилась тем, что его музыка была, как известно, на долгие годы практически забыта и открыта заново для исполнителей и слушателей лишь в эпоху романтизма. А поскольку романтическая традиция как раз остается непрерывной, передаваемой от учителя ученику буквально «из рук в руки», то и отдельные черты того романтического подхода продолжают жить до сих пор. Любопытно с этой точки зрения выглядят мастер-классы некоторых педагогов, которые размещены в Интернете. Нередко можно услышать, как в начале занятия, педагог критикует редакцию, по которой играет ученик, говорит, что использовать ее несовременно, что это «моветон», что с Бахом нужно знакомиться только по уртексту. Однако дальше, в процессе работы над произведением, можно с удивлением наблюдать, как в качестве истины в последней инстанции им же преподносятся вещи совершенно неочевидные с точки зрения любого, кто знаком с трудами баховедов. Как правило, это касается артикуляции (в которой, по большому счету, мало кто толком разбирается), также это может касаться темпа и динамики, как результат – образной трактовки. Поэтому, сколько бы времени и сил не было потрачено на то чтобы, перечитав все что можно и переслушав все что можно, постараться правильно понять замысел Баха и передать это понимание своему ученику, нам всегда нужно быть готовыми к тому, что придется услышать от коллег критические замечания. Кто-то обязательно скажет, что темп следовало бы взять побыстрее, или, наоборот, помедленнее, что лиги или украшения выучены тоже не совсем так, как в какой-либо из редакций и т.п.

Это отнюдь не значит, что играть музыку Баха можно как попало. Как раз наоборот, нужно очень хорошо разбираться в том, что мы делаем, чтобы спокойно и внимательно относиться к критическим высказываниям, помня о том, что каждый из нас (в том числе, безусловно, и мы сами) имеем право что-то не знать, либо просто ошибаться.

УДК 781

К вопросу развития гармонического слуха в курсе сольфеджио

Т. В. Харитонова

Детская музыкальная школа № 24 Кировского района г. Казани

Аннотация. В статье характеризуются основные особенности развития гармонического слуха в курсе сольфеджио. Свойствами гармонического слуха являются фонизм, функциональная связь аккордов, чувство слаженности звучания. Развитие всех свойств гармонического слуха должно проходить в совокупности, через активные формы музицирования. Затрагиваются вопросы дифференцированного и целостного восприятия музыкальной фактуры. Характеризуются возрастные особенности развития гармонического слуха в системе «школа – училище – вуз», связь со специальностью студентов.

Ключевые слова: музыкальный слух, гармонический слух, фонизм, интервалы, аккорды.

Одной из основных задач курса сольфеджио является воспитание активного, хорошо развитого музыкального слуха. Музыкальный слух – это способность воспринимать и воспроизводить, слышать и предслышать элементы музыкального языка – отдельные звуки, их сочетания, лады, интервалы, аккорды, понимать их логику как в момент исполнения, так и вне его (умение слышать нотную запись внутренним слухом). Уровень музыкального слуха зависит от уровня музыкальной памяти, музыкального мышления, музыкальных рефлексов.

Природа музыкального слуха очень сложная. От педагога требуется большое мастерство, умение правильно находить пути к решению возникающих задач, выработать целую систему упражнений с учетом разновидностей, типов музыкального слуха.

Ведущими типами музыкального слуха, на которые направлены основные формы работы по сольфеджио являются мелодический и гармонический слух. Мелодический слух связан с умением целостно воспринимать мелодию. В основе мелодического слуха лежит ладовое чувство, которое представляет собой способность улавливать ладовые связи звуков, фраз, мотивов, их тяготения, делает музыкальное восприятие осмысленным. У учащихся в системе «школа – училище – вуз» на разных этапах обучения возникают определенные трудности с развитием ладового слуха. Об этом пишет А. Петренко: «Как правило учащиеся старших классов ДМШ, и даже студенты с большим трудом могут осознанно ориентироваться в ладу. При этом не важно, что требуется – просто услышать ладовые элементы, или воспроизвести их голосом» [4, с. 3]. Для того, чтобы активизировать ладовый слух и добиться больших результатов, учащимся необходимо регулярно выполнять интонационные упражнения – петь отрезки гамм, ступени, интервальные и аккордовые цепочки.

Мелодический слух является основой и необходимым компонентом гармонического слуха. По определению Теплова, гармонический слух представляет собой способность воспринимать в одновременности множество звуков. Свойства гармонического слуха, такие как ощущение фонизма, чувство функциональных связей аккордов, чувство слаженности звучания голосов, выявляются при восприятии гармонического многоголосия. Развитие гармонического строя, правильное интонирование созвучий

аккордов можно воспитать только при наличии активных форм музицирования – пения в хоре, игре в ансамблях и т. д. Как показывает практика, начинать работу над развитием гармонического слуха нужно уже с раннего возраста. По словам А. А. Островского: «Недопустимо откладывать на долгий срок начало работы над двухголосием, столь важным для воспитания гармонического слуха, для выработки чувства ансамбля, для выравнивания интонации» [2, с. 197].

Восприятие многоголосной музыкальной ткани может быть целостным и дифференцированным. Под дифференцированным восприятием понимается ощущение фонических и функциональных свойств элементов музыкального языка: гармонических интервалов, аккордов (терцовых трезвучий, септаккордов, их обращений, некоторых видов нетерцовых аккордов). Также можно воспринимать аккорды, расчлняя их на составные части, анализируя интервалы, из которых строится аккорд, их отдельно пропевая, то есть превалирует восприятие аккорда не как целого, обладающего индивидуальной окраской, а как комплекса отдельных составляющих его звуков и созвучий. Для этого существуют специальные интонационные упражнения, такие как:

- пение отдельных интервалов вверх и вниз; «змейкой», двухголосно дуэтом, с фортепиано;
- пение интервалов по группам в заданной тональности вверх, вниз без разрешения и с разрешением, а также двухголосно дуэтом, с фортепиано;
- пение диатонических, характерных, альтерированных интервалов от звука, с разрешением в определенной тональности;
- пение энгармонических переходов через различные разрешения увеличенных и уменьшенных интервалов в тональности разных степеней родства;
- пение секвенций (диатонических, хроматических, модулирующих по равновеликим интервалам);
- В работе с аккордами применяются следующие интонационные упражнения:
 - пение аккордов одинаковых или разных видов от данного звука вверх, вниз; «змейкой», от среднего голоса в различных направлениях, используя различные ритмические рисунки;
 - пение отдельных аккордов, последовательностей аккордов в тональности с разрешением снизу вверх или сверху вниз; доведение любого аккорда до тоники;
 - пение последовательностей аккордов в широком расположении по правилам классического голосоведения;
 - пение аккордов вслед за исполнением гармонической последовательности преподавателем (аккорд поется от баса с остальными звуками в порядке ближайших интервалов);
 - пение данного звука с аккомпанементом на фортепиано заданными аккордами;
 - пение соединения аккордов с общим данным звуком вверх и вниз;
 - пение энгармонически равных аккордов, разрешая их в определяемые тональности.

Такой способ является одним из важнейших для выработки навыка определения на слух гармонической структуры аккордов. Однако, для развития гармонического слуха также могут быть использованы некоторые интонационные упражнения в ансамбле, с педагогом, с фортепиано. В процессе работы важно добиваться осознанного слышания всех голосов музыкальной ткани. Учащиеся должны слышать не только свой голос, но и голоса своих товарищей, выстраивать вертикаль и стремиться к гармоничному слиянию.

О необходимости одновременного формирования навыков мелодического и гармонического слуха пишут многие исследователи. По словам А. Островского и Б. Незванова: «Работа по воспитанию навыков слухового гармонического анализа

неотрывна от ансамблевого интонирования гармонических последовательностей трио (терцетом), квартетом и хором. Задания по ансамблевому интонированию гармонии следует выполнять в медленном темпе, тщательно работая над строем, неуклонно побуждая учащихся внимательно вслушиваться в цельное звучание каждого аккорда, следить за голосоведением и координировать звучание своей партии с остальными» [3, с. 15].

Для развития навыков слухового гармонического анализа применяются следующие упражнения:

- играть и слушать интервалы на фортепиано в разных регистрах;
- учить наизусть и играть последовательности интервалов, пропевая нижний голос;
- играть отдельные аккорды в разных расположениях, подбирая эмоционально-красочную характеристику для лучшего запоминания этих аккордов;
- секвенцирование гармонические обороты (в разных вариантах фактуры);
- играть аккорды, пропевая звуки от баса;
- учить наизусть и транспонировать аккордовые последовательности;
- играть энгармонически равные аккорды с разрешениями;
- читать с листа, анализировать, запоминая звучания новых аккордов в эпизодах из художественных произведений зарубежных и русских композиторов XIX века.

Навыки целостного анализа, связанные с определением выразительных средств формы и жанра, развиваются постепенно. К анализу привлекаются гармонические обороты в объеме каданса, предложения, периода. Следует как можно раньше вводить модулирующие и модуляционные построения для осознания модуляции как одного из основных средств построения классической формы, слуховой анализ фактурных разновидностей гармонического склада. При слуховом анализе аккордов важно научиться слышать голосоведение, уметь проследить за мелодическим движением каждого голоса, вычленив его из гармонической вертикали.

Развитие музыкального слуха на разных этапах обучения имеет свои особенности. В детской музыкальной школе дети делятся на группы по возрастным категориям, поэтому недопустимо объединять в одну группу, например, первоклассников, обучающихся по 7(8)-летней программе и более взрослых детей, учащихся первого класса 5(6)-летней программы. В раннем возрасте необходимо воспитать эмоциональность восприятия, выработать активность в накоплении слуховых навыков. В средних классах нужно продолжить накопление слухового опыта, внимание должно быть направлено на узнавание, запоминание новых слуховых явлений. В старших классах должно происходить обобщение, закрепление, развитие творческого мышления.

В музыкальных колледжах и вузах главной задачей стоит подготовка профессиональных кадров. Поэтому группы формируются не только по возрасту, но и по специальностям. При этом, у каждой специальности возникают свои особенности в формировании музыкально-теоретических навыков, в том числе различие заключается в уровне подготовки. Так, пианисты, скрипачи, теоретики, дирижеры, отчасти народники поступают в колледжи после окончания музыкальной школы, имеют хорошую музыкальную подготовку в полном объеме. Вокалисты, духовики зачастую поступают без всякой подготовки, уровень освоения программы будет совсем иной.

Процесс формирования музыкального слуха тесно связан с основной специальностью студента. Об этом пишет Е. Давыдова: «... поскольку музыкальный слух развивается не только на занятиях сольфеджио, а главным образом, в процессе всей музыкальной деятельности учащихся, влияние специальности сильно сказывается» [1, с. 78]. Так, пианисты, народники зачастую имеют хорошо развитый гармонический слух, и менее точный мелодический. Скрипачи четко ориентируются в интонационной

звукоразличительности, но имеют слабый гармонический слух. У вокалистов преобладает мелодический слух и интуитивное эмоциональное восприятие гармонической вертикали, поскольку они имеют дело с аккомпанементом и должны хорошо чувствовать гармонию в своей профессиональной деятельности.

Литература

1. Давыдова Е. Методика преподавания сольфеджио. – Москва : Музыка, 1975. – 160 с.
2. Островский А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио : пособие для педагогов. – Ленинград : Музыка, 1970 – 296 с.
3. Островский А. Л., Незванов Б. А. Учебник сольфеджио. Выпуск II / ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Кафедра теории музыки. – Москва : Музыка, 1966. – 272 с.
4. Петренко А. А. Цифровки и цепочки : пособие по сольфеджио для учащихся и педагогов ДМШ, ДШИ, лицеев, музыкальных училищ, колледжей. – Санкт-Петербург : Композитор, 2009. – 28 с.

Сведения об авторах

Алимова Надежда Вячеславовна – преподаватель, заместитель директора по воспитательной работе детской школы искусств, г. Пугачев, Саратовская область

Андреева Елена Валентиновна – преподаватель Мариинско-Посадской детской школы искусств, г. Мариинский Посад, Чувашская Республика

Анурова Татьяна Анатольевна – преподаватель Прохоровской детской школы искусств, Прохоровский район, Белгородская область

Архипова Валентина Анатольевна – доцент кафедры вокального искусства Чувашия государственного института культуры и искусств, г. Чебоксары

Белькова Наталья Евгеньевна – доцент кафедры концертмейстерского искусства и межфакультетской кафедры фортепиано Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, г. Москва

Боус Лариса Ивановна – преподаватель детской музыкально-хоровой школы, г. Белгород

Гененко Оксана Николаевна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности и туризма Белгородского государственного института искусств и культуры, г. Белгород

Дыльков Андрей Геннадьевич – кандидат физико-математических наук, доцент кафедры философии, культурологии и социально-гуманитарных дисциплин Магнитогорской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки, г. Магнитогорск

Едакина Алиса Сергеевна – концертмейстер детской школы искусств Челябинского государственного института культуры, г. Челябинск

Заломнова Светлана Петровна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкальных инструментов и сольного пения Чувашия государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева, г. Чебоксары

Казакова Татьяна Владимировна – преподаватель детской школы искусств, г. Пугачев, Саратовская область

Калашникова Елена Юрьевна – концертмейстер и преподаватель Пермского музыкального колледжа, г. Пермь

Котякина Людмила Павловна – преподаватель, заместитель директора по учебной работе детской школы искусств, г. Пугачев, Саратовская область

Лисовская Инга Николаевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового и вокального искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств, г. Минск

Лукина Мирослава Степановна – преподаватель Чебоксарской детской музыкальной школы № 4 им. В. А. и Д. С. Ходяшевых, г. Чебоксары

Макушина Александра Павловна – преподаватель детской хоровой школы «Хоровая капелла мальчиков», г. Пермь

Малахова Ирина Александровна – доктор педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой психологии и педагогики Белорусского государственного университета культуры и искусств, г. Минск

Марин Сергей Владимирович – старший преподаватель кафедры специального фортепиано Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, г. Красноярск

Марина Юлия Викторовна – старший преподаватель кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, г. Красноярск

Мартехина Галина Анатольевна – преподаватель Котовской детской школы искусств, г. Котовск, Тамбовская область

Матросова Наталья Сергеевна – директор Чебоксарской детской музыкальной школы №1 им. С. М. Максимова, г. Чебоксары

Нечаева Анна Николаевна – магистрант Белгородского государственного института искусств и культуры, г. Белгород

Овчинникова Елена Самсоновна – преподаватель Атлашевской детской школы искусств, Чебоксарский район, Чувашская Республика

Павловская Оксана Николаевна – магистрант кафедры социально-культурной деятельности и туризма Белгородского государственного института искусств и культуры, г. Белгород

Плодухина Мария Анатольевна – преподаватель детской школы искусств № 15, г. Казань

Попова Елена Митрофановна – доцент кафедры музыкального образования Челябинского государственного института культуры, г. Челябинск

Пугачева Ольга Алексеевна – заместитель директора по учебно-производственной и методической работе Архангельского музыкального колледжа, г. Архангельск

Родцевич Анастасия Петровна – аспирант Белорусского государственного университета культуры и искусств, г. Минск

Романова Маргарита Егоровна – преподаватель Чебоксарской детской музыкальной школы № 4 им. В. А. и Д. С. Ходяшевых, г. Чебоксары

Рубец Елена Александровна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры дизайна, архитектуры и декоративно-прикладного искусства Высшей школы дизайна и архитектуры Пятигорского государственного университета, г. Пятигорск

Сергеева Елена Владимировна – преподаватель детской художественной школы, г. Канаш

Сметанина Ирина Аркадьевна – администратор общественного движения «Волонтеры культуры» Ассоциации волонтерских центров в Чувашской Республике, г. Чебоксары

Старикова Виктория Вячеславовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры народно-инструментального творчества Белорусского государственного университета культуры и искусств, г. Минск

Степанова Татьяна Евгеньевна – преподаватель Чебоксарской детской музыкальной школы № 2 им. В. П. Воробьева, г. Чебоксары

Сукало Владислав Валерьевич – творческий работник при Министерстве культуры Республики Беларусь, г. Минск

Сухарева Елена Алексеевна – преподаватель Вурнарской детской школы искусств, п. Вурнары, Чувашская Республика

Тарасова Светлана Юрьевна – преподаватель факультета среднего профессионального образования Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, г. Саратов

Тимофеева Елена Николаевна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории, истории искусств, музыкального образования и исполнительства Чувашского государственного института культуры и искусств, г. Чебоксары

Ткаленко Игорь Владимирович – преподаватель Чебоксарской детской музыкальной школы № 1 им. С. М. Максимова, г. Чебоксары

Хамидова Марфуа Азизовна – доктор искусствоведения, профессор кафедры академического пения и оперной подготовки Государственной консерватории Узбекистана, г. Ташкент

Харитоновна Татьяна Владимировна – преподаватель детской музыкальной школы № 24 Кировского района, г. Казань

Хмыров Алексей Владимирович – докторант, старший преподаватель кафедры музыкальной звукорежиссуры и информатики Государственной консерватории Узбекистана, г. Ташкент

Ширен Елена Валерьевна – преподаватель Октябрьской детской школы искусств, Белгородский район, Белгородская область

Научное издание

Материалы
V Всероссийской научно-практической конференции
«Совершенствование профессиональной подготовки
специалиста сферы культуры и искусства»

Ответственный редактор В. Ю. Арестова
Компьютерная верстка В. Ю. Арестовой

Материалы представлены в авторской редакции

Подписано в печать 14.02.2021. Формат 60x84/8. Бумага офсетная.
Печать оперативная. Гарнитура Times New Roman. Усл. печ. л. 10,25.
Тираж 200. Заказ № _____.

Отпечатано в типографии Рекламно-полиграфического
бюро «Плакат». 428000, Чувашская Республика,
г. Чебоксары, ул. Калинина, д. 111/1, 206 офис.
Тел.: (8352) 68-21-73. E-mail: lenid-sidrv@rambler.ru