

Управление культуры Администрации города Смоленска
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки» города Смоленска



ПАЛИТРА ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ

**материалы методической, творческой, проектной деятельности
преподавателей, концертмейстеров
муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования
«Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки» города
Смоленска
2019-2020 учебный год**

Выпуск 3



**Смоленск
2020**

Управление культуры Администрации города Смоленска
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки» города Смоленска

ПАЛИТРА ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ

**материалы методической, творческой, проектной деятельности
преподавателей, концертмейстеров
муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования
«Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки» города Смоленска
2019-2020 учебный год**

Выпуск 3

**Смоленск
2020**

Составитель:

Еремеева Наталия Георгиевна,

заместитель директора по учебно-методической работе

МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Палитра педагогических исканий: материалы методической и творческой деятельности преподавателей, концертмейстеров муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования «Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки» города Смоленска, 2019-2020 учебный год / сост. Н.Г. Еремеева. Вып. 3. – Смоленск: 2020. – 109 с.

В текстах сохранены стиль, орфография и пунктуация авторов.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----------|
| <i>Алякринская Татьяна Валентиновна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Воспитание музыкальности в работе над художественным образом в классе фортепиано | 6 |
| <i>Доронина Марина Амперовна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Специфика начального обучения игре на виолончели | 11 |
| <i>Лыткина Анжелика Евгеньевна, Новикова Наталья Владимировна</i> , преподаватели МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Особенности работы с обучающимися дополнительных общеразвивающих образовательных программ «Музыкальная школа 7 гномов», «Подготовительный класс» Центра эстетического развития «Гармония» | 15 |
| <i>Рогачева Наталья Николаевна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска К вопросу о вторичном существовании образцов традиционного (фольклорного) материала в исполнительских рамках детских фольклорных коллективов | 18 |
| МАТЕРИАЛЫ V ОТКРЫТОЙ ГОРОДСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ДМШ И ДШИ В РАМКАХ V ОТКРЫТОГО ГОРОДСКОГО ПУШКИНСКО-ГЛИНКОВСКОГО ФЕСТИВАЛЯ 12.02.2020 г. | |
| <i>Попередина Светлана Александровна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Проблемы постановки исполнительского аппарата и методы их решения на начальном этапе обучения скрипача | 23 |
| <i>Боброва Любовь Александровна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Работа над инструктивным материалом в классе скрипки. Этюды 3-5 классы | 27 |
| <i>Киреева Елена Ивановна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Полифония Д. Кабалевского. Анализ Прелюдии и фуги № 1 соч. 61 g-dur «Летним утром на лужайке» | 29 |

| | |
|---|-----------|
| <i>Смирнова Татьяна Ивановна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Сказка в музыке: М. Равель «Моя матушка-гусыня» (цикл пьес для фортепиано в 4 руки) | 32 |
| <i>Бачин Владимир Германович</i> , концертмейстер МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Некоторые приемы переложения фортепианных произведений | 38 |
| <i>Шуева Людмила Викторовна</i> , преподаватель МБУДО «Детская школа искусств» г. Ярцево Специфика музыкально-педагогической деятельности | 42 |
| <i>Макаренкова Жанна Амирановна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Многоуровневая система образования как одна из наиболее актуальных концепций педагогической науки XX-XXI веков | 47 |
| <i>Маркелова Наталья Витальевна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Общие вопросы и содержание профессиональной деятельности преподавателя ДМШ | 52 |
| <i>Мальцева Марина Геннадьевна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Некоторые аспекты педагогики, методики и психологии в деятельности преподавателя ДМШ | 57 |
| <i>Майская Анна Сахибовна</i> , концертмейстер МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Европейские шедевры Пушкинско-Глинковской эпохи: Никола Изуар | 61 |
| <i>Дорожкина Римма Николаевна</i> , преподаватель МБУДО «ДШИ» МО «Дорогобужский район» Смоленской области О воплощении исполнительской концепции | 67 |
| <i>Орлова Илона Валдисовна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Специфика и организация работы с начинающими в учреждении дополнительного образования на современном этапе развития общества | 71 |
| <i>Андропова Ирина Михайловна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Работа над фактурой в произведениях | 78 |

Рогова Светлана Александровна, преподаватель
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
Специфика работы в классе фортепианного ансамбля 81

Маслякова Наталья Александровна, преподаватель
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
**Акмеологический подход к проблеме музыкального развития
учащихся ДМШ** 84

Капустина Нина Григорьевна, преподаватель
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
**Всю жизнь-музыке! К 125-летию основания Российской академии
музыки имени Гнесиных»** 88

**СЦЕНАРИИ МЕРОПРИЯТИЙ КОНЦЕРТНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ, ПРОЕКТНОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТЕЙ**

Ксенжик Анна Леонидовна, преподаватель
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
**Сценарий тематического концерта «Маленький принц»,
посвящённого 120-летию со дня рождения французского писателя
Антуана де Сент-Экзюпери в рамках проекта «Детская филармония
«Камертон» 19.03.2020 г.** 92

Борискова Галина Николаевна, преподаватель
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
**Сценарий тематического концерта «Народная музыка как жанр»
в рамках проекта «Жанры в музыке» МО «Народные инструменты»
11.12.2019 г.** 99

Арабханова Елена Юрьевна, Потапова Наталья Викторовна, преподаватели
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска
**Сценарий тематического концерта «Полифоническая фреска.
Музыка Вены. Вечер танца» в рамках новогоднего фестиваля концертов
МО «Фортепиано» 16.12.2019 г.** 106

**МАТЕРИАЛЫ ОТКРЫТЫХ ВСЕРОССИЙСКИХ МЕТОДИЧЕСКИХ ЧТЕНИЙ
НА ТЕМУ: «КОМФОРТНАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ СРЕДА УЧРЕЖДЕНИЯ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ» В РАМКАХ VI ВСЕРОССИЙСКОГО КОНКУРСА
«МУЗЫКА - ДУША МОЯ» ОБУЧАЮЩИХСЯ ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ И
ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ ИМЕНИ М.И. ГЛИНКИ
02.11.2019 г.**

Алякринская Татьяна Валентиновна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

**Воспитание музыкальности в работе над художественным образом
в классе фортепиано**

Все самое главное в жизни начинается у каждого человека с детства. Музыка – язык души. Учить душу трудиться надо начинать с самого раннего детства. Педагогическое «сredo» хорошего педагога – максимально знакомить ученика с лучшим, что создано в музыке, без всяких возрастных барьеров. На формирующуюся личность классическая музыка оказывает колоссальное воздействие. Педагог обязан увлечь ребенка независимо от способностей, потому что главная его миссия – воспитать Человека. Создавая условия для развития ярких музыкальных впечатлений, педагог воспитывает эмоциональную отзывчивость на образы музыкальных произведений – музыкальность. Работа над музыкальным образом очень интересна, и она вплотную связана с приобретением исполнительских приемов. Каждая музыкальная задача выражена в звуке, темпе, ритме и соответствующих игровых приемах.

В качестве материала следует выбирать пьесы доступные по трудности, разнообразные по характеру музыкальных и технических задач. Обучающимся младших классов близки и понятны музыкальные произведения, связанные с отражением конкретных, близких детскому сознанию явлений действительности: мир игрушек, животных, птиц, сказок. Именно эта тематика вызывает в детском сознании разные зрительные представления, а глубокое эмоциональное восприятие образов музыкальных произведений невозможно без зрительных ассоциаций. Уметь создавать сюжет исполнения - великий творческий труд. Важно приучать ученика - рассказывать пальцами различные музыкальные истории. Яркое восприятие музыки является одним из источников творческого исполнения.

Работа над художественным образом ведется на протяжении всего курса обучения юного пианиста и является ведущим направлением в процессе развития художественно-творческого потенциала ребенка.

И роль педагога-пианиста заключается в создании художественно-творческой, интеллектуальной атмосферы занятия, в приглашении ученика к творческому диалогу, в создании атмосферы понимания языка музыки. Музыка не адекватна слову, образу, идее. В каком-то отношении, она конкретнее и одновременно шире их. В музыке скрыты могущественные силы образной выразительности.

В своей каждодневной практике мы в большинстве своём имеем дело с инструментальными пьесами, направляющими нашу фантазию по определённому руслу. И как ни убедительны для каждого из нас эти образы, мы всегда должны помнить, что в любом случае возникает лишь одно из множества возможных толкований, что всегда может быть предложена другая художественная «идея» произведения - поэтическая, живописная, сюжетная. Эти образы обладают большим постоянством: они усиливают эмоциональную сторону восприятия музыки, помогая организовать план интерпретации.

Итак, что же такое образ? С. Фейнберг даёт следующую дефиницию: «Образ - наиболее яркое выражение музыкального восприятия». По словам Н. Голубовской: «Музыка - язык образов, она пробуждает в нас образы чувств, настроений, раскрывает сложный духовный мир человека, воплощает и многогранный окружающий человека мир». И глубоко прав С. Савшинский, отмечая, что «музыка говорит не о музыке, а о жизни человеческого духа».

Работа над художественным образом должна начинаться сразу же, с первых шагов изучения музыки и музыкального инструмента. Если ребёнок может воспроизвести какую-нибудь простейшую мелодию, попробуем добиться, чтобы первое исполнение было выразительно, чтобы характер исполнения точно соответствовал настроению («содержанию») данной мелодии.

И здесь очень важно стремиться, чтобы ученик, сыграл грустную мелодию печально, бодрую - радостно, торжественную - торжественно и т.д. Для этого мы должны «зажечь» в ребёнке интерес к музыке, соединить музыку с его жизнью и играми. И, начиная занятия с маленькими детьми, постараемся не отпугнуть ученика чем-то слишком серьёзным, скучным. Для этой цели можно предложить ассоциации со всем, что привычно и понятно растущему человеку.

Попробуем сразу «окунуться» в музыку, давая юному музыканту возможность с первых же встреч активно действовать, создавая свой музыкальный образ. Каждое, даже самое маленькое произведение, должно запечатлеться в сознании юного пианиста как целостный образ, пробуждающий фантазию, воображение

В. Гиллок Облака

исполняет обучающаяся 2 класса Захарова Александра

Исполняем пьесу на глубокой педали, меняя ее на каждую новую гармонию от баса. Просим ребенка вслушиваться. Рисуем картинку неба, с плывущими по нему облаками.

Итак, что же способствует развитию образного мышления ребенка? На наш взгляд, это и музыкальный материал - яркий и разнообразный, близкий детям по музыкальным образам и настроениям; и живописная иллюстрация или рисунок, соответствующий характеру исполняемой пьесы; текст песенок-подтекстовок, желателен сочиненный самими детьми. Если, пьеса понравилась, и если это не песня, уже имеющая текст, дети сами сочиняют слова, находя в них собственные сюжетные истории, образы, смыслы.

Образности восприятия содержания во многом способствует и программное заглавие, которое «вводит» ребёнка в мир исполняемой им музыки, а также сочиненные учеником стихотворные строки или рассказ-эссе, сопровождающий исполнение музыкальной пьесы. Всё это помогает созданию собственного музыкального образа и, позднее, нахождению нужного движения рук, нужной звуковой палитры.

Увлекаясь этой творческой работой, педагог «заряжает» ученика своим темпераментом, заинтересованностью, «полетом идей», пробудив в нём ответные струны. Так создаются условия для развития ярких музыкальных впечатлений, для успешной работы над художественным образом.

Педагоги-пианисты обычно делят работу над произведением на несколько стадий, и каждая подразумевает свою ведущую задачу. При этом неизбежно что-то остаётся на втором плане. Размышление над раскрытием художественного содержания произведения должно присутствовать во всех стадиях - от первого знакомства с сочинением до завершения работы над ним. И если условно разделить эту работу на три этапа, то можно отметить, что:

- первый этап посвящён созданию общего представления о пьесе, об её основных художественных образах;
- второй этап это постепенное углубление в сущность изучаемого произведения: здесь происходит отбор и овладение средствами художественной выразительности, необходимыми для реализации исполнительского замысла;
- третий этап подводит итог всей предшествующей работы.

Музыкальное произведение получает законченное исполнительское воплощение, требующее от ученика единства чувства и мысли, мастерства и вдохновения. Отметим, что, предлагая ребенку то или иное музыкальное произведение, необходимо учитывать уровень его исполнительской подготовки, уровень духовной культуры, интеллектуальный кругозор.

Большое значение для всей последующей работы имеет первое знакомство с произведением. Большинство музыкантов говорят о том, что при первой встрече с новой музыкой важны именно эмоциональные впечатления, теоретический анализ лучше отложить на более позднюю стадию. И всё-таки, прежде чем сесть за рояль, ученик должен иметь представление, что же он собирается играть. Несколько слов о композиторе, эпохе, стиле, о названии произведения (почему пьеса названа «Скерцо», «Баркарола», «Колыбельная», «Сказка» и т.д.). Задача такого диалога - дать определённую направленность мышлению и чувствованию, вызвать художественные ассоциации, образные представления.

Несомненно, более полезно сочетание словесного пояснения с живым показом на инструменте, как произведения в целом, так и отдельных его частей, деталей, приёмов исполнения. Сам педагог, безусловно, должен как можно больше знать о произведении, над которым он собирается работать с учеником. Общая концепция, исполнительский план намечаются педагогом с самого начала, но в процессе совместной работы могут открыться новые горизонты, художественные идеи и смыслы.

Профессор Н. Голубовская, обращаясь к своим ученикам, не раз подчёркивала: «Никогда не надо приходить на урок без своего отношения к произведению, и не рассуждайте так: сначала я выучу ноты, а потом ко мне придёт вдохновение или кто-то покажет, как надо играть. Легче переключиться с неверного образа на верный, чем перейти от нуля к чему-то. Никогда нельзя позволить себе быть «пустым» в отношении тех произведений, которые играем».

Говорить о музыке непросто. Музыкальные мысли порой содержат в себе столь широкий смысл, что любое словесное пояснение будет выглядеть слишком узко. Как сказал Р. Шуман, «лучший способ говорить о музыке - это молчать о ней». Многие выдающиеся музыканты высказываются в таком же плане. П. Чайковский говорил: «Симфония моя, конечно, программна, но программа такова, что её совершенно невозможно выразить словами».

И, тем не менее, в педагогической практике невозможно обойтись без словесных пояснений музыки. И если в разговоре с более одарёнными учениками можно обойтись обобщёнными категориями, то другие дети часто «откликаются» лишь на конкретные образы. Отметим, что на занятиях очень важно внимательно следить за своей речью, стремясь к тому, чтобы наши суждения как можно точнее отражали смыслы и значения. При этом сказанное будет ясным, конкретным и метким. Так, определив характер и настроение пьесы, попробуем сразу найти звуковую окраску, пульс движения, элементарные нюансы и технические средства, вытекающие из характера пьесы, её образного строя

В. Гиллок Каникулы в Париже. В старой Вене
исполняет обучающаяся 4 класса Сергеева Екатерина

Яркие, образные пьесы замечательного американского композитора и педагога Уильяма Гиллока обычно очень нравятся детям. Много позиционных переливов из руки в руку, создающих зрительный каскад виртуозности, различных глиссандо, многообразие динамики, яркие мелодии - все это дает возможность нарисовать звуками музыки прекрасные сюжеты. Образность - от вальсирования на балу, до встречи влюбленных у Эйфелевой башни, воздушный поцелуй, полет на самолете высоко в небе, лунные задумчивые пейзажи и многое другое мы находим в музыке Гиллока, рассказываем звуками прекрасные истории на уроках и концертах класса.

В. Гиллок Колокольчики
исполняет обучающаяся 2 класса Дмитриева Евгения

Все это является работой над художественным образом в классе фортепиано, над освоением игровых приёмов, непосредственно связанных с исполнительскими задачами. Ещё раз хотелось бы остановиться на приёме подтекстовки. Часто именно текст помогает понять характер музыки, добиться естественности фразировки, найти характер звука. Отметим, что подтекстовка всегда несёт на себе художественно-смысловую нагрузку.

В работе со старшими учениками большую роль играют параллели с другими видами искусства - литературой, поэзией, живописью, архитектурой и т.п. Зрительные образы, философские размышления, поэтические аналогии, интеллектуальные экскурсы в область других искусств и даже науки не стоит считать попыткой словесного пересказа содержания музыкального произведения. Цель здесь иная - «включить» образно-ассоциативное мышление и, тем самым, вызвать эмоциональный отклик. Мы фантазируем и рисуем, придумываем «сюжеты» и названия к музыкальным пьесам, читаем стихи и прозу, слушаем музыку великих композиторов в исполнении мастеров, дирижируем, пробуем сами сочинять стихи и музыку.

Если педагогу удалось увлечь ученика подлинным произведением искусства, это означает, что он подобрал ключ к его душе, что он затронул лучшие его чувства. Использование художественно-ценных произведений обогащает музыкальное развитие учащегося, его музыкальные представления, развивает его музыкальный вкус.

Итак, отметим, что раскрытие художественного смысла музыкального произведения как можно более полно (чтобы оно прозвучало ясно и выразительно, адекватно своему содержанию) - вот то, к чему должны стремиться в совместном поиске педагог и ученик. Важно пробудить у ребёнка интерес к творчеству, постоянно помня, что все дети талантливы. И во многом

путь ребёнка в искусстве, творчестве определяется именно встречей с чутким, знающим Учителем.

Список литературы:

1. Артоболевская А. Личность ученика и обучение. - С-Петербург, 2004.
2. Гофман. И. Фортепианная игра. - М., 2001.
3. Мндоянц А. Очерки о фортепианном исполнительстве. - М., 2005.
4. Стрельбицкая Е. Начинаю играть на рояле. - М., 2007.
5. Щапов А. Фортепианный урок в музыкальной школе. - М., 2009.

Доронина Марина Амперовна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Специфика начального обучения игре на виолончели Учебное пособие «Детские картинки»

Начальный период обучения игре на виолончели состоит в том, чтобы развивать у ребенка чувство ритма, музыкального мышления и внутреннего слуха. Так же необходимо, чтобы урок по специальности доставлял ребенку радость от общения с музыкой.

Особенностью начального периода обучения игре на виолончели следует считать то, что для исполнения самой простой мелодии даже на открытых струнах, ученик должен овладеть навыками, необходимыми для этого (т.е. держать и вести по струнам смычок, удерживать левую руку в I позиции и прижимать пальцами струну).

Но если ждать пока ученик овладеет этими навыками и не давать играть ему пьес на инструменте, то это приведет к торможению его развития, и к угасанию интереса со стороны ребенка. Однако, если ускорить процесс постановки рук, то это приведет к зажатости, то есть ученик будет испытывать двигательные затруднения. Чтобы избежать этих противоречий, а также повысить активность ученика и его заинтересованность, целесообразно, во время урока менять поставленные перед ребенком задачи.

Прежде чем научиться играть, ребенок должен уметь слышать внутренним слухом звучание того, что он будет играть. Для этого нужно исполнить пьесу или песенку педагогу или концертмейстеру. Очень полезно петь песни в разных тональностях и подбирать их на фортепиано. Подбирать мелодии на виолончели не представляется возможным в силу технического несовершенства игрового аппарата ученика. На уроке следует играть с ребенком в различные игры, связанные с развитием слуха, музыкальной памяти и образного мышления.

Для развития музыкального мышления и навыков игры в ансамбле рекомендуется исполнение пьес из сборника «Детские картинки» с аккомпанементом. Сборник «Детские картинки» состоит из 51 пьесы, разделенных на три раздела. Первый раздел предназначен для игры по открытым струнам, второй для постановки левой руки, третий – для игры двумя руками.

В первом разделе № 5 «Тихая песня» и № 4 «Индюк», повторяется звук открытой струны пиццикато, а аккомпанемент окрашивает гармониями каждый звук.



Таким образом, ученик как бы исполняет настоящую песню с аккомпанементом. Желательно с первых уроков знакомить ребенка с нотной записью звуков виолончельного строя и простейших длительностей. Чтобы не утомлять ученика, заниматься этим следует не

более пяти минут каждый урок. За основу можно предложить таблицу первой позиции из «Школы Сапожникова». Для дошкольника, а нередко и для младшего школьника, нужно облегчить ее изучение, сделав его постепенным. В тетрадь ученика записываются последовательно четыре ноты виолончельного строя, причем каждой ноте дается отдельная строчка, формируя таким образом таблицу. Каждую строчку и ноту раскрашивают в определенный цвет, который понравится ребенку, например ноту «ля» в желтый цвет, ноту «ре» в зеленый, соль в «синий», «до» в коричневый. Предложить ребенку «отдать» каждую ноту какому-либо животному, например «ля» - кошка, и живет она на пятом «этаже» (строчке), «ре» - собака, живет на третьем «этаже», «соль» - корова на первом, и «до» - медведь, который живет на «лестнице», так как его не пустили в «домик».

Обычно детям очень нравится процесс раскрашивания нот на уроке, и им можно дать такое задание: написав вразнобой четыре ноты, попросить раскрасить эти ноты в ранее выбранные цвета. Таблица является изучением нот, она заполняется постепенно, когда ученик на практике узнает, играя пьесы, где, каким пальцем и на какой струне исполняется необходимая нота.

На примере № 13 «Дождик» можно познакомить ученика с длительностями нот.



Ученик, представляя как за окном идет дождь, сначала играет целые ноты, затем половинные, четвертные и восьмые.

Начинать играть пиццикато следует с извлечения ноты «соль» четвертым пальцем в первой позиции на струне «ре». Для этого

хорошо подходит №15 РНП «Воробей» из второго раздела сборника.



Когда пальцы ученика несколько окрепнут, можно поиграть упражнение № 21 «Дятел», т.е. нажимать четвертым пальцем ноту «соль», и, поднимая их, извлекать пустую струну «ре».



Таким образом, постепенно добавлять различные сочетания пальцев, пока ребенок прочно не освоит постановку левой руки.

Третий раздел начинается с № 27 «Лошадка», в нем представлены пьесы для игры двумя руками. Равномерные длительности и игра на одной струне № 27



облегчают ученику процесс объединения рук.

Все песенки и пьесы можно играть на всех струнах виолончели. Поскольку на струнах «соль» и «до» песни приобретают гротесковый характер, нужно объяснить изменение характера пьесы в связи с изменением регистра.

Таким образом, на каждом уроке нужно работать параллельно над посадкой, раздельной постановкой рук, исполнением пьес, изучением нотной грамоты, развитием музыкального слуха и ритма, а также исполнять для ребенка доступные для него пьесы с концертмейстером.

В данной методической разработке на основе анализа психолого-педагогической литературы по исследуемой проблеме было дано определение музыкально-слуховым представлениям, как одному из главных проявлений музыкального слуха, которому в правильно налаженном игровом процессе интерпретатора надлежит быть первичным, а двигательнo-техническому действию – вторичным.

В работе вскрывается обоснование преимуществ комплексной деятельности, опирающееся не только на обычные формы и методы работы, но и на игровую деятельность, в процессе которой наиболее ярко развивается музыкально-слуховые представления, эстетическое сознание, творческое воображение, ассоциативное мышление детей и активизируются различные творческие проявления.

В ходе работы был произведён анализ наиболее эффективных методов формирования музыкально-слуховых представлений как основы развития музыкальных способностей у детей младших классов в процессе обучения игре на виолончели и представлена последовательность ряда приёмов по их реализации на практике.

Список литературы:

1. Старчеус М.С. Слух музыканта: психолого-педагогические проблемы становления и совершенствования: диссертация. - М., 2005.
2. Р. Шуман Истинные правила для тех, кто стремится быть основательным музыкантом, или Наставление любителям и особенно знатокам для пользы в учении и во услаждении души. - Санкт-Петербург, 1996.

*Лыткина Анжелика Евгеньевна,
Новикова Наталья Владимировна,*
преподаватели МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Особенности работы с обучающимися дополнительных общеразвивающих образовательных программ «Музыкальная школа 7 гномов», «Подготовительный класс» Центра эстетического развития «Гармония»

Мы живём в 21 веке - мире нанотехнологий, мобильных телефонов, компьютеров, интернета. Человек ежедневно получает огромное количество информации, работает, воспитывает детей и постоянно испытывает дефицит времени. И начинает казаться, что время бежит быстрее, чем раньше. Родители, понимая, что стабильное будущее их ребёнка зависит от образования, стараются ещё в очень раннем возрасте начинать учить ребёнка английскому языку, музыке, навыкам арифметики, чтения, письма. Современные дети очень рано начинают осваивать компьютеры и мобильные телефоны, поэтому развиваются намного быстрее, чем их ровесники 20-30 лет назад. И если 20 лет назад обучение малыша в четыре-пять лет было единичным случаем, то в данный момент это обыденная реальность.

Современные малыши в четыре-пять лет вполне обучаемы, они часто умеют считать до 10-20, знают буквы и очень любознательны. Конечно, обучение в столь раннем возрасте имеет свои правила, основанные на детской психологии.

Необходимо ставить уроки в утренние или вечерние часы, не лишая ребёнка послеобеденного сна и не нарушая, тем самым, его режим. Плюс учитывается индивидуальность ребёнка, когда он лучше усваивает, утром или вечером.

Продолжительность урока не должна превышать более 35 минут, так как в таком юном возрасте ребёнок быстро утомляется.

Урок должен проходить в игровой форме. Никаких слов: «ты должен», «сделай упражнение»; вместо этого, должно звучать: «давай поиграем, сейчас я тебе покажу игру-считалку, затем ты меня будешь передразнивать» и так далее.

Обязательно должна быть смена деятельности. Удержать внимание ребёнка в этом возрасте можно 5-6 минут, далее необходима разгрузка, какое-либо физическое действие. Например: «Давай ты попрыгаешь как зайчик» или другое действие.

Урок нужно строить, основываясь на детском интересе и познавательной деятельности. Детям интересно узнавать новое, находить что-либо повторяющееся, самим открывать то, что обычно объясняет учитель. Поэтому ребёнка, путём наводящих вопросов, нужно подводить к их собственному «открытию». Тогда и запоминается всё намного лучше, чем просто скучное, хоть и очень правильное объяснение учителя.

Дети в возрасте четырех-пяти лет мыслят образами. Образное мышление профилирует. Поэтому необходимо яркое, эмоционально-окрашенное объяснение учителя. Яркие образные пьесы для развития музыкального восприятия.

Огромное значение имеют наглядные пособия. Картинки к пьескам, музыкальные игры, натуральные барабанчики, маракасы для работы над ритмом. Можно использовать чудесные пособия И.Е. Домогацкой «Учимся вместе с мамой», учебник Е.В. Толкуновой «Начальные уроки игры на фортепиано».

Конечно, каждый ребёнок индивидуален, но в таком юном возрасте дети обычно очень переменчивы в настроении (эмоционально неустойчивы), поэтому необходимо внимательно следить за настроением ребёнка, уметь быстро переключать внимание малыша, чувствовать, когда ученик устаёт. Отношение с малышом надо строить на взаимном доверии, постараться, чтобы процесс обучения приносил ребёнку радость.

Часто родители задают вопрос о необходимости их присутствия на уроке. Это зависит от индивидуальности ребёнка, главное, чтобы малыш чувствовал себя на уроке комфортно. Если для этого нужно присутствие мамы, то, конечно, мама находится в классе. Но если из-за мамы ребёнок отвлекается, невнимателен, то мама пусть посидит в коридорчике, а не в классе. Конечно, в любом случае общение педагога с родителями необходимо. Объяснить домашнее задание, новый материал, чтобы мама или папа помогли ребёнку закрепить его. Главное, чтобы родители не переусердствовали, выполняя домашнее задание с малышом. Не заставляли его, как взрослого, учить домашнее задание длительное время и за один раз. Лучше учить задание в несколько заходов, в перерывах между игрой, а повторять теорию можно, например, по дороге в детский садик и так далее.

Прохождение нового материала на уроке должно идти от простого к сложному через повторение пройденного. Ребёнку в таком маленьком возрасте не следует сразу объяснять ноты на нотном стане. Первое полугодие, а иногда и больше, длится донотный период. Играем по ступенькам, по лесенке, по аппликатурному правилу, затем знакомимся с графическим изображением нот, вводим в работу 1-2 линейки, понятие: “нотки на линейках сидят” и “в окошечко глядят”, то есть между линейками.

Кроме того, необходимо много ритмических упражнений. Сначала это прохлопывание слов, затем стихов. Позже работа на двух линейках, для правой и левой руки, то есть стучим ритмы двумя руками вместе, затем по очереди, позже попеременно (совмещённые). Необходимо много упражнений на координацию, на развитие пальчиков. Для этого удобно использовать пальчиковые игры.

В этом возрасте большое внимание необходимо уделять слушанию музыки. Это игра педагога на уроке, затем обязательное совместное обсуждение, рисунки к прослушанной музыке. В идеале - просмотр мультфильмов, в которых звучит классическая музыка, сегодня их можно найти

и скачать в интернете. Просмотр мультфильмов можно давать, как домашнее задание.

С первого урока необходимо научить малыша бережно относиться к звуку, а не просто бессмысленно бить по клавишам. Для этого можно сочинять маленькие попевочки, а вначале просто пофантазировать: «Сыграй так, как будто зажигаются звёздочки на небе или идёт лёгкий дождик и так далее».

Никогда нельзя забывать, что любой ребёнок любит похвалу. Стимулировать малыша можно по-разному, это и доброе слово, многие преподаватели используют в качестве стимула детские цветные наклейки. Можно ставить и оценки, но только пятёрки с плюсом и минусом, потому что, в этом возрасте даже получение четвёрки может превратиться в трагедию. Можно давать сотни советов как работать с малышами. Но самое главное - не забывать, что каждый ребёнок это индивидуальность. Иногда приходится полностью менять весь план урока, так как ребёнок вносит свои коррективы. Бывает малыш, ещё не научившись играть “нон легато”, с удовольствием играет “стаккато”. Ну и разрешите ему эту непоследовательность. Если ребёнку нравится играть по чёрным клавишам, то позвольте ему это удовольствие. Но только, по возможности, объясните ученику на понятном ему языке, что такое диез и бемоль.

Главная задача в работе с малышами как можно ярче раскрыть музыкальные и творческие способности ребёнка, сделать его гармонически развитым.

Сегодня много методик, поурочных планов в помощь педагогу в работе с малышами.

Например: Е. Толкунова «Начальные уроки игры на фортепиано»,
С. Альтерман «40 уроков начального обучения музыке детей 4-6 лет»,
И. Домогацкая «Развитие музыкальных способностей и развитие речи»,
И. Домогацкая «Учимся вместе с мамой»,
Т. Королькова «Крохе музыканту» и многие другие.

Заниматься с малышами нужно с хорошим настроением, фантазировать, тогда не только ребёнок, но и сам преподаватель получит огромное удовольствие от общения с этим интересным, удивительным миром маленького человека.

Список литературы:

1. Баренбойм Л. Фортепианная педагогика. - М., 1937.
2. Домогацкая И. Е. Методика диагностики эстетических способностей детей 3 - 5 лет. - М., 2004.
3. Домогацкая И. Е. Развитие музыкальных способностей детей 3 - 5 лет. - М., 2004.
4. Запорожец А. В. Детская психология. - М., 1964.
5. Шенкман И. В. Развитие навыков самостоятельного мышления у начинающих музыкантов. - М., 1991.

Рогачева Наталья Николаевна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

**К вопросу о вторичном существовании образцов традиционного
(фольклорного) материала в исполнительских рамках детских
фольклорных коллективов**

На сегодняшний день я занимаюсь изучением Смоленской традиционной культуры уже более двадцати лет, и более десяти лет стараюсь быть достойным проводником в удивительный и загадочный мир фольклора для детей, студентов и актёров – моих учеников.

Для меня, как для педагога этномузыкологии, выбор материала является вопросом первостепенной значимости, который неминуемо влечёт за собою разрешение следующих двух параметров «что» (непосредственно какой первичный образец ляжет в основу вторичного исполнения) и «для кого» (возрастная граница вторичных исполнителей).

Итак, первый параметр «что». Ни для кого не секрет, что в настоящее время существует множество тех или иных сборников фольклорного материала в достаточно свободном доступе. Многие из них вызывают истинное уважение. Однако, я стараюсь избегать обращения к вышеназванным источникам, предпочитая нотным и вербальным нотациям аудиальное звучание. Основной сокровищницей-кладовой для выбора того или иного образца народного творчества для меня являются собственные традиционные экспедиционные архивы.

Надо сказать, моя экспедиционная практика, начавшаяся ещё задолго до поступления в Петрозаводскую Государственную Консерваторию имени А.К. Глазунова, за годы моей учёбы на кафедре этномузыкологии не только обрела более широкий географический ареал (Заонежане, Северные Карелы, Карелы Ливвики, Карелы Людики, Вепсы, Саамы, Финны, Эстонцы, Мордва, Удмурты), но и постепенно перешла в ранг профессиональной. Профессиональные фольклористы, наши педагоги учили нас все вместе и каждый в своём направлении, как и что необходимо спрашивать у информантов, как задавать вопросы, чтобы получать наиболее развёрнутые ответы, и главное (!) – внушили то, что нельзя записывать только песни или только наигрыши, только сказки или только рассказы-описания того или иного обряда, ибо фольклор – это искусство синкретическое, где ничто не существует само по себе в отдельности. Именно благодаря этим навыкам экспедиционной практики, на сегодняшний день в моём личном архиве имеются записи как музыкального, так и хореографического и вербального толка.

При рассмотрении второго возрастного параметра «для кого», в предлагаемой статье сознательно суживаю рамки до детской исполнительской аудитории. На первый взгляд, может показаться, что, учитывая историческую достоверность, едва ли ни единственными жанрами, бытование которых маркируется детской средой, являются весенние заклички и святочные колядования. Действительно, даже в историческом бытовании таких жанровых пластов, как потешки, сказки, колыбельные и так далее, дети выступали в роли не иначе слушательской либо зрительской аудитории, в то время как исполнителями являлась взрослая часть населения. Неминуемо возникает вопрос, так что же исполнять детям? Неужели же дети не могут оправданно исполнять свадебные, календарные, колыбельные, лирические и многие другие песни. Конечно, могут! И исполняли! Но, в контексте игры.

Для меня было огромным откровением, когда одна из моих информанток, Настоящих Носителей Традиционного Искусства Ефросинья Захаровна Максименкова, 1914 года рождения, жительница деревни Утехово Рославльского района Смоленской области, рассказала мне *«Да, весёлая тогда была жизнь! Молодые да старые свадьбы по правилам гуляют, а детишкам-то свая забава: бегать да в окошки подглядывать. Вот так вот и было, наперёд – свадьба, а опосля – подсвадебка! Подсвадебка это что ж? Это вот когда детишки свои свадьбы гуляли. И резвились, и одним делом – учились, потому как дюже много правил свадебного хода было. Так им в игре-то ловчей учиться было! Раньше же было как – как свадьбу сгуляешь – такова у молодых и жизнь будет!»*.

Подобного рода инвариант взгляда на вторичное исполнение детьми разного рода жанров традиционного искусства, а именно – существование ребёнка в рамках игры (!), с моей точки зрения, расширяет горизонты использования богатейшей палитры различных пластов традиционного наследия без опасений неправды исторической достоверности бытования первичных образцов фольклора.

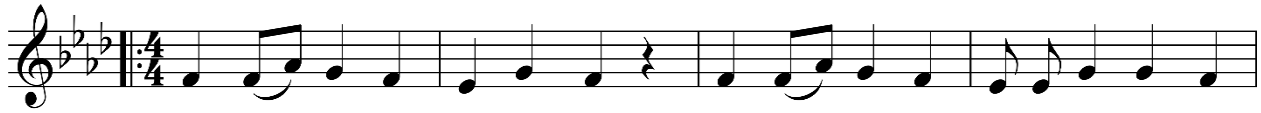
Во избежание голословности, далее привожу в пример расшифровку бытовой сцены «Игра с Куклой», записанной мною от вышеназванной сказительницы Ефросиньи Захаровны Максименковой в 2007 году.

Игра с Куклой

На сцене появляется девочка Арина, которая баюкает свою куколку.

Детка моя хочет спать

(колыбельная)



1. Дет - ка мо - я хо - чет спать, На - до дет - ку по - ко - лы - хать, Да



ба - ю, да ба - ю, Дет - ку ко - лы - ха - ю.

Надоть коски поколыхать.

Да баю, да баю,

Коски колыхаю.

2. Её лобик хочет спать,

Надоть лобик поколыхать.

Да баю, да баю,

Лобик колыхаю.

Арина (говором): Что ж ты, детонька, не спишь

Да на Божий свет глядишь?

Малышатка, ты – плутишка.

Вижу, сон к тебе не йдёт,

Сказке, знать, настал черёд.

Слухай, детонька моя –

В сказках мудрость лишь одна.

Давнее то случилось давненького... Жили себе да поживали Хозяин со своею Хозяйкою. Жили они мирком да ладком, по согласию да в уваженьице.

И был у них сынок-то бравый,

Лицом пригожий, не лукавый.

Сынка на работу рад,

И умом-то он богат.

Бывало...

С солнцем раненько встаёт,

Песню дóбру заведёт,

С песней той он по хозяйству

Копошится дюже славно!

Доброе утречко (припевка во сказку)



Пока Арина играет припевку, входит мальчик Кирилл с балалайкой.

Арина: Ось, а ты уже когда явился и по что?

Кирилл: Да я...

Арина: Что ж, говорь, коли пришёл.

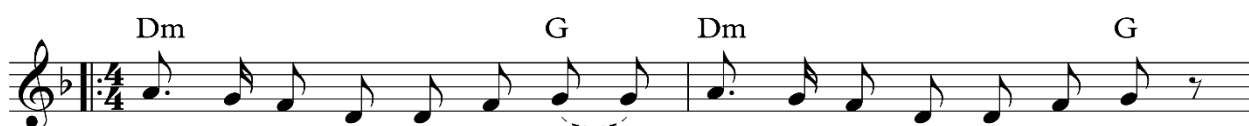
Кирилл: Ариша, пойдём со мною с двору. Тама-тка девчатки да хлопчики собралися, поиграем да попляшем миром. По что дома-то сидеть?

Арина: Коли сижу, дак, значитса, есть по что. Детонька моя не спит, ручками, гляди, сучит. (*через Куклу*) Что говоришь, любонька моя? (*слушает Куклу на ухо*). А... Балалайку дюже хочет услыхать. Милок, сыграй-ка!

Кирилл: Это дело я могу.

Арина: А я тебе в том подмогну!

Балалаечка моя (плясовая)



1. Ба - ла - ла - еч - ка мо - я, Ты сыг-рай - ка для ме - ня.
2. Рав - но пта - ха - ще - бе - та - ха Ты нам пес - ни - то по - ёшь.
3. Ба - ла - ла - еч - ка мо - я, Ты сыг-рай - ка для ме - ня.



Люб твой го - лос звон-кий мне, Дю - же ра - да я те - бе.
И грус-тить нам ты, ми - ла - я, Не ве - лишь и не да - ёшь.
Люб твой го - лос звон-кий мне, Дю - же ра - да я те - бе.

Арина: Ось, гляди-ка, милоч, дитятко-то моё убаюкалось. Ну, ступай, ступай себе с Богом. А я следом прибегу, отлучиться коль смогу. А пока ж нема мне часу на ребячие проказы. Ступай, ступай, милоч.

Кирилл уходит, Арина, напевая колыбельную, качает Куклу.

Попередина Светлана Александровна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Проблемы постановки исполнительского аппарата и методы их решения на начальном этапе обучения скрипача

В настоящее время существует много методических работ, посвященных недостаткам постановки исполнительского аппарата скрипача, в свою очередь, в данной статье будут рассмотрены некоторые вопросы, требующие пересмотра понятий, терминологии и переосмысления педагогического опыта.

Общая постановка начинается с правильной организации скелета, чем правильнее он организован, тем более мышечная система очищена от многочисленных усилий. В норме: опора на две ноги, которые располагаются на ширине плеч, с умением распределять вес корпуса между правой и левой ногой и переносить его с одной ноги на другую. При опоре на одну ногу меняется геометрия скелета, корпуса, при этом появляются излишние мышечные усилия; меняется дыхание, энергоснабжение организма, и как следствие – быстрая утомляемость. Положение корпуса, плечевого пояса. Можно выделить три положения корпуса: вертикальное, наклон корпуса вперед и чуть отклоненный плечевой пояс назад. При наклоне корпуса вперед (или сутулости) скрипка наклонена вниз, смычок «едет» на гриф, затруднены переходы, рулевое движение и т. д. При вертикальном положении корпуса левая рука испытывает большую нагрузку, нежели при отклоненном чуть назад плечевом поясе. Может возникнуть зажатость в плечевом суставе, а также в плечевом поясе и спине. М. Либерман, М. Берлянчик подчеркивают «...зависимость целесообразного развития игровых навыков от свободы крупных силовых мышечных групп, расположенных в зоне плечевого пояса – в области плечевых суставов, лопаток, а также ключицы» [3, с. 21]. Е. Ю. Стоклицкая пишет: «Свободе плечевого пояса помогает также опора верхней части корпуса с расправленными плечами и несколько отведенными назад плечами на область поясницы» [4, с. 22].

До сих пор в педагогической практике встречаются ошибки, связанные с неточной лексикой, в частности с названием основной точки опоры для скрипки: вместо ключица – подбородок встречаем плечо – подбородок. Так, например, в книге В. Бычкова «Типичные недостатки постановки рук и

приемов игры начинающих скрипачей» находим «контакт левого плеча с инструментом» [1, с. 5]. Скрипку держим левой ключицей и подбородком, так как, если плечо становится опорой, то мы фиксируем его, тем самым формируя мышечный зажим, плечо при этом может подниматься. А если учитывать органическую тенденцию симметричности положений, то при зажиме левого плеча, правое может ответить тем же. При использовании моста, он не опирается на плечо, а касается плеча, но опирается на ключичную кость. Проверочное упражнение: удерживая скрипку между ключицей и подбородком, поднять руки в стороны и вверх, и сделать движение «полетели», если скрипка не удерживается, инструмент неустойчив, формируются излишние мышечные усилия для левой руки. Оптимальный разворот инструмента проверяем: по пуговице, которая направлена на центр шеи; а также движению смычка параллельно подставке, которое должно быть без значительных корректирующих усилий по выравниванию параллели.

Постановка левой руки. Также есть ошибки, связанные с неточной лексикой, касающиеся опоры в левой руке. Пользуясь учебно-методической литературой, созданной в советское время, так, например, сборником «Юный скрипач» [6, с. 7], находим: «шейка скрипки опирается на основание указательного пальца и слегка придерживается большим». Шейка скрипки касается, а не опирается на основание указательного пальца. Если опирается, то ученик подгибает руку в кистевом суставе, тем самым создает дополнительные усилия для четвертого пальца. Как правило, весь инструктивный материал за редким исключением после пустых струн начинается с постановки первого пальца: В. Якубовская «Вверх по ступенькам», К.А. Фортунатов «Юный скрипач», С. Шальман «Я буду скрипачем», Г.С. Турчанинова «Маленький скрипач» и др. Турчанинова упоминает о возможности другого порядка пальца, это 4-ый и 1-ый, и далее остальные. Й. Йорданова в сборнике «Букварь для маленьких скрипачей» [2, с. 3] рекомендует начинать со 2-го пальца и далее 3-ий, 4-ый, 1-ый пальцы, чтобы убрать хватательный рефлекс, который возникает между 1-ым и большим пальцами. Профессор М. Блок [1, с. 12] рекомендует устанавливать пальцы в следующем порядке одновременно: 4-ый, 3-ий, 2-ой, 1-ый. Последний вариант рекомендую также в качестве проверочного упражнения: ставим пальчики в порядке: 4-ый, 3-ий, 2-ой, 1-ый, затем большим пальцем погладили шейку, похлопали громко, создавая тем самым дополнительное напряжение, а в фазе расслабления большой палец становится туда, где должен стоять. Таким образом, мы устраняем недостаток открытой ладони, формируется прямая линия: кисть – предплечье, а значит, имеем основание для развития стабильной интонации, беглости и вибрации.

Постановка правой руки. Мною обнаружено три основных подхода в постановке правой руки. Речь не идет о школах: немецкой, франко-бельгийской, русской и т.д. Итак, I подход: пальцы укладываются на трость с объяснением, где должен быть какой палец. II подход: берем смычок волосом вверх в кулак, винт свободен, из этого положения устанавливаем большой палец и остальные с объяснением, где должен быть какой палец и разворачиваем трость в обычное игровое положение. III подход: из положения расслабленной висящей кисти «листочек» «вытягиваем» тростью пальцы, зацепив ногтевой фалангой среднего и безымянного пальцев, затем большой ставим напротив среднего, мизинец при этом уже на трости. Предпочтительнее, на мой взгляд, динамичный III подход постановки (I и II подходы из статичного состояния), так как он настраивает руку на эластичное «дышащее» состояние, пальцы укладываются с учетом индивидуальных особенностей руки. Одной из проблем также является «приклеенность пальцев» к трости, статичное «приклеенное» положение большого пальца под тростью. Можно устранить это следующим упражнением: перекачивать подушечку большого пальца под тростью с левой стороны подушечки на правую и наоборот. Сначала отдельно большой палец, а затем, добавив к этому движению четыре пальца на трости. Это обеспечит подвижно-устойчивое удерживание смычка. Отмечу из личного опыта, так как постановка – явление динамическое, то большой палец во время игры может смещаться и оказываться между средним и безымянным, напротив безымянного, и вновь возвращаться напротив среднего.

Для лучшего ощущения всех точек прикосновения пальцев к трости, а также смычка к струне необходимо играть с закрытыми глазами, тем самым усилив осязание и кинестетический анализатор.

Формирование вибрации. Г. С. Турчанинова пишет: «В скрипичной педагогике еще не утвердилась детально разработанная методика формирования и развития вибрационного навыка» [5, с. 38]. Существует некоторая путаница в определениях и предпочтениях: какая вибрация лучше, кистевая или локтевая? Профессор К. Г. Мострас на этот вопрос отвечает следующим образом, и мне его позиция близка в связи с перспективой осознания весового ощущения в руке: «Движение левой руки при вибрации следует представлять только в комплексе предплечья, кисти и пальцев на грифе при ведущем значении импульса движения, идущего от предплечья» [1, с. 28]. Вибрация, прежде всего, должна быть контролируемой, соответствовать стилю, художественному образу, динамике, например: мелкоамплитудной на *piano*; крупной, широкоамплитудной на *forte*, с возрастающей амплитудой на *cresc* и т. д. Ошибкой является однообразное движение на все случаи жизни или «тряска», дерганое неравномерное движение как следствие стихийного

«освоения» навыка без должного внимания к нему. По своей природе вибрация «произрастает» из движения перехода. Упражнение: вторым пальцем гладим гриф от порожка до корпуса скрипки, затем уменьшаем движение перехода до тона, затем полутона, например, на *ля* струне: *ми – ре*, затем *ми – ре диез*. Играем четвертными, восьмыми, шестнадцатыми, тридцатьвторыми, подушка пальца при этом как бы перекачивается справа налево, слева направо ногтевой фаланги с опорой на большой палец. И далее работаем с каждым пальцем аналогично. Правильность вибрационного движения проверяется последовательной игрой 4-ех пальцев в разных комбинациях (2, 3, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 4, 2 и др.) на *legato*, при кистевой вибрации движение будет останавливаться на каждом пальце, а при правильном навыке, вибрация будет передаваться от пальца к пальцу без остановки.

О концертном звуке. Солидарна с Л. Ауэром: «Нельзя требовать от начинающего игры сильным звуком, ибо она представляет собой особое искусство и развивается лишь в результате опыта и большой работы» [7, с. 149]. Уточню, под концертным звуком понимаем звук на опоре или владение весовым ощущением рук, работу над которым включаем только после наработки стабильности в схеме постановки. Необходимо не просто умело подбирать слова, словосочетания, а давать точные определения, передающие ясный смысл: «скрипку держим ключицей и подбородком», «опора на подушечку большого пальца» и т. д.; а также образные сравнения: «трость на публику», напоминая о наклоне трости, «прямая линия» кисти и предплечья при вибрации; «прямая линия» при переходе и т. д. Точный педагогический лексикон, соответствующий сути совершаемого действия с образными сравнениями позволяет оптимизировать временные, физические, психические затраты при освоении исполнительских навыков.

Список литературы:

1. Бычков В. Д. Типичные недостатки постановки рук и приёмов игры начинающих скрипачей. М., 1979.
2. Йорданова Й. Букварь для маленьких скрипачей. - М., 2006.
3. Либерман М. Культура скрипичного тона: Теория и практика. - М., 2011.
4. Стоклицкая Е. Ю. Начальное обучение на альте. - М., 2011.
5. Турчанинова Г. С. Маленький скрипач. М., 2014.
6. Фортунатов А. К. Юный скрипач. - М., 1988.
7. Шальман С. Я буду скрипачом. - Л., 1987.

Боброва Любовь Александровна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Работа над инструктивным материалом в классе скрипки.

Этюды 3-5 классы

Работа над техническим материалом по этюдам 3-5 класс - это вторая часть моих методических рекомендаций (первая проведена в 2019 году на IV открытой городской научно-практической конференции в рамках VI Пушкинско-Глинковского фестиваля на материале этюдов 1-3 классов.). Рекомендации носят чисто практический характер с моим показом на инструменте. Поводом обратиться к этой теме послужили мои многолетние наблюдения (38 лет педагогического стажа) за результатами технических зачетов наших обучающихся, в которых есть как успехи, так и недочеты и недоработки по многим аспектам технического развития обучающихся под руководством педагогов. За годы моей педагогической практики мне пришлось наблюдать работу многих преподавателей, и не всегда наличие высшего специального образования способствовало успешной педагогической работе, особенно на начальном этапе. Вспоминаю свои первые годы наработки педагогического мастерства - пришлось набираться опыта у наших старейших и опытных педагогов школы, музыкального училища, на мастер-классах, в поездках по конкурсам и т. д. Исходя из этого, конечно, многое увидела, услышала, проведена аналитическая работа собственных методических знаний, представлений, отшлифовалась своя методическая система, в частности, по техническому развитию обучающихся.

И этим опытом хочу поделиться с вами, учитывая, что произошла смена поколения и к работе в школе пришли молодые педагоги, хорошо обученные инструментальному исполнительству, но начинающие свой педагогический путь, и для них мои методические рекомендации по работе над этюдами, думаю, будут полезны.

Сборников этюдов за последние годы выпускается достаточно, но я хочу посоветовать те сборники и конкретно этюды, соответствующие 3-5 классам, которые необходимы для технического развития.

Учитывая тот фактор, что современные дети очень заняты: помимо музыкальной школы у них множество кружков и дополнительных частных школ, поэтому времени у них остается совсем немного для домашних занятий. Это реалии современности. Отсюда перед педагогом встает вопрос о подборе репертуара как художественного, так и технического, а ведь без технической

оснащенности невозможно научить сносно играть на музыкальном инструменте.

Рассмотрим сборник «Избранные этюды 3-5 классы», на котором выросло не одно поколение скрипачей. Сборник имеет несколько разделов:

1 раздел – этюды во 2 позиции;

2 раздел – этюды в 3 позиции;

3 раздел – смена позиций;

4 раздел - 4 и 5 позиции;

5 раздел – этюды в 5-ти позициях;

6 раздел – этюды двойными нотами.

Всего 72 этюда в этом сборнике. За время обучения в 3-5 классах, исполняя даже по 10 этюдов в год, все не сыграть, поэтому, чтобы наработать необходимые технические навыки, приходится выбирать, реально исходить из времени и возможностей учащихся.

1 раздел: включает 8 этюдов, все на освоение 2 позиции. Из опыта рекомендую: 1, 2, 5 этюды, 8 этюд для тех обучающихся, которые охватывают большую форму этюда.

2 раздел: даю 9, 11 этюды, 14 этюд сложный для интонирования, но красивый, конкурсный или на зачет, не раньше 5 класса.

3 раздел: смена позиций: 15, 20, 21, 22 этюды обязательны для работы, 25 этюд изучаем в 5 классе, очень полезный, переходы по всему грифу, хотя всего 3 строчки; 28, 29, 30, 32, 32 этюды обязательны для работы, они короткие, но продуктивные.

4 раздел: этюды в 3-ей позиции, всего этюдов 5, но даю 34, 35 этюды, так как они компактные, полезные, можно на конкурс или зачет.

5 раздел: этюд 51 большой по объему, для работы достаточно половины этюда, 56 этюд изучаем весь.

6 раздел этюды в 5-ти позициях. Этюды 57, 62 можно на зачет: динамичны, художественно цельные, этюд 64 на штрих «стаккато», очень важен. Этюды 65, 66 длинные, сложные, но полезные.

7 раздел: двойные ноты, сложные, не для всех обучающихся. Заменяю на этюды М. Гарлицкого. В практике использую для 3 классов сборник этюдов Е. Гнесиной-Витачек на освоение позиционных переходов (этюдов всего 17, по 2-3 строчки, но сильны, целесообразны, проверено практикой).

Итог: Современный уровень технической оснащенности на скрипке очень высокий, особенно это заметно в последние годы. Отбор детей на приемных экзаменах не дает гарантии успешного обучения на скрипке. Только в процессе занятий выясняется ряд важных и необходимых данных: слуховая и эмоциональная восприимчивость, способность к развитию, координация рук,

реакция, мышление, сценическая воля и многие другие качества. Но обучать мы должны и, чтобы этот процесс проходил успешно, мы многое должны знать, уметь, и вся наша педагогическая деятельность должна проходить в поиске эффективных методов.

Киреева Елена Ивановна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Полифония Д. Кабалевского. Анализ Прелюдии и фуги № 1 соч. 61 g-dur
«Летним утром на лужайке»

Дмитрий Борисович Кабалевский. Советский композитор, дирижёр, пианист, педагог, доктор искусствоведения, профессор, Академик АПН СССР, Герой Социалистического труда, Народный Артист, лауреат Государственной премии СССР, Государственной премии РСФСР им. М. Глинки. Автор 5 опер, 4 симфоний, 7 инструментальных концертов, многочисленных произведений камерной и вокальной музыки, а также музыки для кинофильмов и театральных постановок, основатель и главный редактор журнала «Музыка в школе».

Однако из более, чем 400 произведений основная часть сочинена для детей и юношества. Д. Кабалевский внёс большой вклад в музыкальное воспитание подрастающего поколения. Многие его произведения до сих пор используются в музыкальной педагогике, хоть и не так широко, как раньше. Дмитрий Борисович написал много песен на пионерские мотивы. Они вобрали в себя звонкие голоса молодёжи СССР, свет костра и яркого пионерского галстука. Это песни: «Про вожатую», «Наш край», «Пионерское звено», «Школьные годы». Композитором написано множество фортепианных произведений в самых разнообразных жанрах: этюды, пьесы, сонатины и полифонические произведения. В аннотации к сборнику «Прелюдии и фуги для фортепиано» Д. Кабалевский пишет: «Научиться хорошо играть полифоническую музыку очень важно: это вырабатывает в нас умение красиво и выразительно играть мелодию, независимо от того, где она появляется – в нижних голосах, в верхних или средних, в правой руке или в левой; это учит нас объединять все голоса, сколько бы их ни было, в одно целое – тоже красивое и выразительное. «Прелюдия и fuga» соч. 61 «Летним утром на лужайке». Уже по названию пьесы понятно, что она имеет определённое содержание - «программу», что даёт возможность юному исполнителю максимально выразить свои мысли и чувства, а главное - донести это до слушателя.

Прелюдия состоит из двух предложений: первое - 8 тактов, второе - 12 тактов. Её фактура напоминает хоровую партитуру: аккордовая вертикаль и ведущий мелодическую линию горизонталь. Это требует от исполнителя мягкого, но довольно плотного взятия аккордов с концентрацией правой руки

на верхнем звуке. Первое предложение является классическим квадратом: $2+2=4$.

В первых двух тактах кульминация приходится на самые высокие звуки интервалов. Это обусловлено программой: начало летнего утра, пробиваются первые лучики солнца. Следующий четырёхтакт начинается с кульминационного «си» для всего предложения. Второе предложение строится по такому же принципу, но с добавлением ещё одного четырёхтакта, на него (первое «до») и приходится кульминация не только этого предложения, но и общая кульминация Прелюдии. Темп, указанный композитором, определяется пропеванием, причём, я предлагаю учащимся ориентироваться не на размер 4 четверти, а на 2 вторых, т.е. по полутактам. Это способствует цельности и в то же время спокойной, изобразительной игре. Динамическое развитие каждого предложения плавное, кульминации различаются по звучности, что обусловлено содержанием музыки. Следует сказать о педализации. Д. Кабалевский отмечает, что «указания на педаль проставлены лишь в самых

важных местах, т.к. педализация в значительной мере зависит от степени художественно-технической продвинутой учащегося, но окончательно установить её можно только в практической работе над пьесой под руководством педагога». В данном случае плавного, тёплого, поистине солнечного звучания можно добиться только при помощи педализации. В начале пьесы следует взять опережающую педаль, чтобы начало исполнения было мягким, тихим, немного таинственным. Обучающимся с ассоциативным мышлением можно предложить сравнить это звучание с акварельными красками. А далее вся Прелюдия играет на запаздывающей педали, имеющей связующее значение для аккордов (вертикаль). Все эти исполнительские приёмы дают возможность учащемуся передать слушателю буквально зрительное ощущение этой летней лесной картины.

Двухголосная fuga написана в более подвижном темпе. Строится в соответствии со всеми канонами полифонического произведения: экспозиция, разработка, реприза. Тема состоит из 4 тактов, первые два строятся на интервалах (квинта, кварта), которые напоминают звук пионерского горна. Кто помнит своё пионерское лето, тот знает - это утренняя побудка. Первая тема проходит в нижнем голосе в основной тональности Соль мажор. Затем тема переходит в верхний голос. Тональность её меняется. Это уже Ре мажор, т.е. доминантовая тональность, а в нижнем голосе идёт противосложение, построенное на движении четвертей. Тема расширяется до восьмитакта за счёт трёх дополнительных мотивов, причём в них также присутствуют те же интервалы. И на эту же тему приходится первая кульминация экспозиции.

Далее идёт интермедия, где в первые четыре мотива вписываются те же тематические интервалы «горна», но уже с расширением до кульминационной сексты. Это вторая, главная кульминация экспозиции fugи. В исполнении интермедии следует отметить затактовое начало этих мотивов и «поступить» четвертей противосложения, так же ведущих к кульминационному «си» нижнего голоса. Разработка начинается темой в нижнем голосе в параллельной тональности ми минор. Затем тема переходит в верхний голос, но интервал расширяется до октавы, а дальше тема продолжается, но уже в зеркальном проведении начальных интервалов. В последней фразе этой темы на «до» приходится третья кульминация. Это как бы первая половина разработки. Динамически она не столь яркая по сравнению со второй половиной, на которую и приходится главная кульминация всей fugи. В противосложении первых двух тем лёгкие, как бы шелестящие фразы восьмых постепенно вместе со звуковым нарастанием переходят в тяжёлую поступь половинных нот, так же ведущих к кульминации. Вторая половина разработки начинается в тональности минорной субдоминанты, т.е. в ля миноре. Тема проводится в виде стретто. Начинает тему нижний голос, на третьей доле вступает верхний, который является ведущим в мелодическом отношении, но динамическое развитие в большей степени выстраивает нижний голос. Восьмые, переходящие в четверти, а затем в половинные, динамически подводят оба голоса к

интонации «горна», представленные арпеджированными секстаккордами, переходящими в интервалы четвертей, идущих в нисходящем движении. Звучание темы затихает и делается небольшое замедление перед «условной» репризой, т.к. последнее проведение темы можно рассматривать как коду. В таком варианте fuga становится двухчастной. В этой теме, проходящей в основной тональности, но в верхнем голосе и с тем же противосложением четвертей, делается замедление темпа и диминуэндо до первоначального звучания всего произведения. Всё. Отбой. Дети ушли на послеобеденный сон. И в этом месте пропечатана авторская педаль. Она даёт возможность исполнителю плавно перейти к постлюдии, музыка которой возвращает нас на ту же лужайку.

Предназначением всей жизни Д. Кабалевского стало быть Учителем в самом всеобъемлющем смысле этого слова. Дмитрий Борисович написал много книг по музыке для детей: «Про трёх китов и про многое другое», «Как рассказывать детям о музыке?». В 1973 году композитор вёл уроки музыки у первоклассников в московской общеобразовательной школе № 209, будучи профессором консерватории, активно участвовал в проведении фестивалей искусств в пионерском лагере «Орлёнок». За заслуги в воспитании детей Д.Б. Кабалевский в 1984 году был награждён Премией Ленинского Комсомола. Благодаря трудам Д.Б. Кабалевского в СССР была проведена реформа музыкального образования. Он много уделял внимания эстетическому воспитанию молодёжи, создал большое количество методических материалов по данному вопросу.

Музыка Дмитрия Борисовича, яркая, живая, динамичная, будто пламя пионерского костра, стала вехой для нескольких поколений бывшего СССР. Подобно Баху или Григу, Кабалевский, совмещая важное в классике с вечным и злободневным, народные мотивы с традиционными приёмами, создал музыку, значительную для своей страны и людей.

Список литературы:

1. Кабалевский Д. Б. Википедия.
2. Кабалевский Д.Б. Воспитание ума и сердца. - М., 1984.
3. Кабалевский Д.Б. Прелюдии и фуги для фортепиано, соч.61.

Смирнова Татьяна Ивановна,

преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»

г. Смоленска

Сказка в музыке: М. Равель «Моя матушка – гусыня»

(цикл пьес для фортепиано в 4 руки)

Дух нового времени начала XX века породил много стилей и направлений. В музыкальном искусстве возникла композиторская техника письма, основанная на линейности мышления и почти полном отказе от

гармонических красок. Ярким примером мелодической графики М. Равеля стал цикл детских пьес для фортепиано в 4 руки "Моя матушка-гусыня", написанный М. Равелем в 1908 году. Тембровые краски этого произведения оказались настолько разнообразны, что в 1911 году композитор создал оркестровую версию этого произведения. В 1913 году с добавлением нескольких эпизодов в Париже был поставлен балет в пяти картинах под названием "Сон Флорины", написанный по сценарию самого М. Равеля.

Первыми исполнителями фортепианного цикла "Моя Матушка-гусыня" стали две юные ученицы Парижской консерватории. Сам фортепианный цикл посвящался детям близких друзей композитора: Мими и Жану Годабским, где поэзия детства была отражена посредством упрощённой и облегчённой манеры письма. М. Равель максимально приблизил образное содержание пьес к сюжету сказок, вдохновивших его на создание сказочного музыкального содержания этого произведения.

В "Матушке-гусыне" слышатся отголоски музыки французских клавесинистов, в частности, Франсуа Куперена. Здесь встречаются старинные танцы XVII-XVIII веков - Павана, Сарабанда. Характеры самих танцев претерпевают небольшие изменения. Сходство их с колыбельными напевами позволило композитору воссоздать таинственность далёкой эпохи, а слушателю - погрузиться в глубину сказочной старины.

Методические комментарии

Название фортепианного цикла "Моя матушка-гусыня" произошло от народного сказочного персонажа - старой няни по имени Матушка-гусыня, знавшей множество сказок. Образ Матушки-гусыни связан с легендами о королеве Педок, что на лангедокском наречии означает "Гусиная кожа". В старинных французских церквях сохранились статуи королевы Педок, где она изображена с перепончатыми ступнями. Матушка-гусыня была любима и почитаема во Франции многими поколениями. Не случайно первый сборник французских сказок, изданный в 1697 году Шарлем Перро, назывался так же: "Сказки Матушки-гусыни".

Павана Спящей красавицы (Павана красавице, спящей в лесу)

Эпизодами сказки Ш. Перро "Спящая красавица" навеяны первая и последняя пьесы цикла: "Павана Спящей красавицы" и "Волшебный сад".

Павана предназначена для детей младшего школьного возраста. Она даёт ключ к раскрытию образного содержания остальных пьес музыкального цикла. Эта пьеса по праву считается чудом лиричности и простоты. Само название "Павана" означает старинный торжественный бальный танец. По одной версии

- это слово происходит от испанского слова "Pavo" - павлин, по другой версии - "Павана" или "Падуана" названа в честь итальянского города Падуя.

Сюжет Паваны известен - это волшебный сон принцессы, уколотившейся веретеном и проспавшей в заколдованном замке целых 100 лет. Поскольку замысел пьесы облечён в танцевальную форму, сюжет её представляется, как волшебный сон принцессы: она видит себя танцующей с чудесным принцем, который однажды появится и разбудит её. Линейное письмо пьесы создаёт зрительный эффект покачивания люльки Спящей красавицы, ощущение скольжения в танце по мраморным плитам волшебного замка.

В структуру всех мотивов Паваны заложено постоянное звуковысотное колебание, которое уже содержит в себе подсказку игрового приёма. Как и в остальных пьесах цикла, игровые приёмы оказывают помощь в нахождении зрительных ассоциаций и создании искомого колорита звучания. Интонирование Паваны требует чуткого контакта с клавиатурой без малейшего намёка на показ сильной доли. Ведение кисти смычком снизу вверх, взятие скачков через высокую позицию не даёт возможности выталкивать слабую долю, грамотно озвучивает разрешения, мотивы-вздохи и концы фраз. Небольшие повороты кисти дают зрительное представление покачивания люльки Спящей красавицы. "Гроб качается хрустальный" - такую интерпретацию мы видим в сказке А. Пушкина.

Применение кистевого погружения на штрихе нон легато в первой партии вызывает ассоциацию тиканья часов, мерно отсчитывающих 100 лет, на протяжении которых должна спать принцесса. Басы во второй партии должны тянуться до момента своего истаивания. Их надо брать из глубины клавиши, как бы подтягивая её к себе, создавая звучание, доносящееся до нас из глубины веков.

Картины сна и пробуждения в первой и второй частях пьесы противопоставляются не только с помощью параллельных тональностей, но и путём инверсионного преобразования темы, прохождения её в зеркальном отражении. Образ пробуждения в средней части является отправным моментом в поиске игрового приёма. Характерность образа зависит от длительности пальцевого прикосновения. В данном случае необходим лёгкий толчок от себя с помощью слегка фиксированной кисти. Приём игры на нон легато придаёт звуку определённую долю ударности. Звукоподражание весенней капли привносит в образ специфическую конкретность.

Чуткое дыхание в крайних частях, небольшое придерживание темпа в их концах дают безошибочное ощущение граней музыкальной формы. Смысловое значение органного пункта, по символике означающего время, напоминает нам

о содержании сказки: волшебный сон юной принцессы предсказан злой феей на определённое время, на 100 долгих лет.

Мальчик-с-пальчик

У Шарля Перро был заимствован сюжет и ко второй пьесе цикла, которой М. Равель предпослал программу, указанную в её эпиграфе: "Он (мальчик-с-пальчик) думал, что легко найдёт дорогу домой по хлебным крошкам. Но он не нашёл ни одной крошки: всё склевали птицы". Следует отметить, что эта пьеса может быть использована как в средних, так и в старших классах музыкальной школы. Она воспитывает навык синхронного проведения довольно длинных мелодических линий, благодаря чему линии пьесы приобретают плавность и бесконечную текучесть. Ровная последовательность терций и частая смена метра наглядно изображают главного героя сказки: спотыкающегося от усталости заблудившегося мальчика. Смещение гармонического и мелодического минора передают тонкую гамму чувств затерявшегося в лесу ребёнка.

Огромное значение должно придаваться навыку согласованных действий обоих партнёров: чуткому входу в клавиатуру, слуховому и зрительному взаимодействию общих намерений. Длинные лиги второй партии подсказывают нам, что герой сказки не шагает, а устало бредёт лесной дорогой, едва передвигая ноги. Протяжённость лиг красноречиво говорит о необходимости текучего проведения мелодической линии без разрыва на отдельные мотивы. Бесшовное соединение звуков штрихом легато достигается приёмом игры наощупь, слегка вытянутыми пальцами.

Такого же эффекта можно добиться и в первой партии при постоянных остановках на четвертях. В этом случае мы получим безударность и отсутствие звуковых швов, могущих возникнуть при частой смене длительностей. При небольшом отставлении интонационных вершин мы обратим к ним своё внимание. Различные элементы музыкальной формы, такие как повторы, секвенции, требуют дифференцированного подхода. Повторы фраз обычно отделяются не только окраской, но и цезурой, использование которой при игре в разных регистрах даёт различный смысловой эффект. Так повтор с небольшой оттяжкой на октаву ниже изображает глухую чащу леса, в которой блуждает главный герой и его братья, ужас, который испытывают дети. Этому есть подтверждение и в самой сказке: "Дети забрались в самую чащу дремучего леса".

Гармоническая окраска передаёт сумрак и таинственность содержания. На органном пункте проходит пять звеньев секвенции. Так М. Равель изображает блуждающих в тёмном лесу детей, которых по сказке было даже не пятеро, а целых семеро. Сам органнный пункт, по символике означающий время,

говорит о протяжённости временного отрезка, проведенном детьми в тёмном лесу. Выдержанные звуки берутся приёмом погружения руки в бесконечную глубину. Этим создаётся мрачное, обволакивающее звучание, видимость дремучего леса.

Помимо жутковатых ассоциаций, автор создаёт и более светлые образы в пьесе. Это щёлканье соловья, кукование кукушки, имитирование свиста дудочки. Свистящие интонации передаются путём параллелизмов: применения большого числа параллельных квинт и октав. В целях более выпуклого показа свистящих звучаний требуется равномерное распределение силы звука между крайними голосами, составляющими двухоктавный интервал.

В коде изображается Мальчик-с-пальчик, по сказке Ш. Перро выбравший дерево повыше: "Он хотел посмотреть, не видно ли где дороги или человеческого жилья". Повторяющиеся мотивы изображают бесконечно простирающийся ландшафт, колебание на ветру макушек вековых деревьев. Эти колебания изображаются в тексте покачивающимися интонациями. Можно представить себе и другую картину: "Им чудилось, что со всех сторон воют волки, что сейчас они набросятся на них и съедят" (Ш. Перро). Эта звукопись, так же, как и кукование кукушки, не даёт возможности ошибиться в представлении внутреннего содержания пьесы.

Мотивное членение пьесы содержит подсказку в применении того или иного игрового приёма. Использование приёмов воспитывает слуховое восприятие, помогает создать реальный художественный образ.

Дурнушка, императрица пагод

Большую роль в создании цикла оказал интерес М. Равеля к игрушкам. В пьесе "Дурнушка, императрица пагод" уже сам композитор выступил в роли сказочника. Пьеса основана на китайской пентатонике. В ней воспроизводится мир статуэток, игрушечных музыкальных инструментов, к которым композитор был очень равнодушен. Содержание пьесы навеяно сказкой "Изумрудный змей" современницы Ш. Перро, герцогини Мари-Катрин Д'Онуа. Изгибами бесконечного канона изображён М. Равелем Изумрудный змей, ласкающийся к названной императрице в блеске и сиянии струящегося потока воды.

Разговор Красавицы и Чудовища

Пьеса написана под впечатлением сказки мадам Мари Лепренс де Бомон, написавшей в своё время 4 тома "Моральных сказок" для семейного чтения. Эпиграфом к пьесе послужил диалог главных героев повествования, напоминающего нам содержание сказки С. Аксакова "Аленький цветочек".

Пьеса написана в ритме медленного вальса. Она напрямую связана с литературным текстом и возвращает нас в мир лирических настроений.

Волшебный сад

Первое исполнение пьесы в Париже сопровождалось восторгом слушателей. В ней композитор отразил торжество доброго и светлого начала, торжество волшебного пробуждения Спящей красавицы. В сказке Ш. Перро есть такие слова: "И вот перед ним (принцем) заколдованный лес. Всё расступилось, чтобы дать ему дорогу". Сумрачное начало пьесы, сказочные гармонии передают всю таинственность заколдованного леса. Изгибы гармонии графически изображают загадочные контуры мистических деревьев.

Игровой приём в пьесе заложен уже в самом названии. Волшебство, загадочность, глубокая старина требует едва ощутимого прикосновения. В основе необходимого колорита находится свобода и мягкость рук, исключаящая любую меру давления на клавиатуру.

В трёхдольности пьесы улавливается образ Спящей красавицы, видящей себя во сне танцующей с прекрасным принцем. Линеарность мелодии выдаёт фигуры медленного вальса, плавное скольжение в танце заколдованной принцессы.

Средняя часть воспроизводит игру кукольных китайских статуэток на щипковых музыкальных инструментах. Сказочные персонажи этой части напоминают пьесу "Дурнушка, императрица китайских пагод" (в другом переводе "Императрица китайских статуэток"), навеянную сюжетом из сказки Мари-Катрин Д' Онуа "Красавица - золотые кудри". Здесь говорится, как "Принцесса вошла в галерею больших зеркал и велела своим фрейлинам взять музыкальные инструменты и петь совсем потихоньку, чтобы это никому не мешало".

Подражание звону тончайшего китайского фарфора, созвучного звучанию миниатюрных щипковых инструментов, требует особого игрового приёма. Арпеджиато в верхнем регистре осуществляется пальцевым зацепом, быстрым скольжением пальца под ладонь.

Постепенно в арпеджированные аккорды вкрадывается сплошной гул органного пункта. Это имитирование низкого страшного голоса из предыдущей пьесы "Разговор Красавицы и Чудовища". Образы цикла как бы вытекают один из другого. На фоне имитации начинает бить колокол, который подобно бою курантов в полночь отсчитывает двенадцать ударов. Это ещё один образ сказочника Ш. Перро - "Золушка". Восходящие и нисходящие глиссандо, как волшебная карета, вихрем уносят с бала сказочную героиню. Само глиссандо изображает искры, разлетающиеся из-под колёс фантастической колесницы.

Финал пьесы созвучен с апофеозом из оперы "Сказка о царе Салтане" Н. Римского-Корсакова. Фанфары, торжество во второй партии требуют ясного произнесения ритмического рисунка. Здесь требуется движение всей рукой на

каждую длительность. Положение кисти щепоткой помогает удерживать пальцы в вертикальной позиции и сохранять одинаковый вес руки на каждой из них.

В своём сказочном цикле М. Равель создал атмосферу лиричности и обаяния, понятную как взрослой, так и детской аудитории. Эпиграфы из сказок Шарля Перро, Мари-Катрин Д' Онуа, Мари Лепренс де Бомон служат подсказкой в раскрытии образного содержания пьес. В русском переводе эти эпиграфы принадлежат перу нашего великого соотечественника И.С. Тургенева.

Работа над пьесами цикла в моём классе проходила с огромным интересом. Образы знакомых сказок помогали в освоении нотных текстов. Мельчайшие подробности оттачивались с повышенным интересом, побуждая детей самих создавать любимых сказочных героев.

Композитором предполагалось, что каждая из частей может исполняться отдельно, однако художественное содержание цикла будет раскрыто только при исполнении его целиком. Технические возможности моих учеников позволили ознакомиться только с тремя пьесами цикла. Именно поэтому в данной статье им было уделено наибольшее внимание.

Список литературы.

1. Музыкальная литература зарубежных стран (выпуск V). - М., 1984.
2. Сорокина Е. Фортепианный дуэт (история жанра). - М., 1988.
3. Ступель А. Морис Равель. - М., 1964.

Бачин Владимир Германович,
концертмейстер МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Некоторые приемы переложения фортепианных пьес для солирующего инструмента в сопровождении фортепиано на примере ноктюрна «Разлука» М.И. Глинки

Среди огромного количества фортепианной литературы можно найти немало произведений, которые так и просятся, чтобы их «раскрасили» темброво. Другими словами, из черно-белой (простите, пианисты) фортепианной гравюры получить красочную инструментальную картинку.

Простейший пример такого рода - это когда берётся сочинение гомофонно-гармонического склада и мелодический голос отдаётся солирующему инструменту, а все остальное остаётся у фортепиано. По понятным причинам лучше всего для этой цели подходят различные вальсы, романсы, песни без слов и т.п. Но и не только. Например, по моему мнению,

большинство фортепианных пьес Чайковского выглядят так, словно это клавишное переложение каких-то предполагаемых или несуществующих оркестровых партитур.

Недавно на Youtube я наткнулся на исполнение ноктюрна М. Глинки «Разлука» на балалайке в сопровождении фортепиано. Идея очень понравилась, но то, как она была реализована – не очень (на том, что именно меня смутило в том переложении, останавливаться не буду).

Когда мы берёмся за переложение с одного инструмента на другой, сразу возникает несколько вопросов:

1) Можно ли менять тональность?

С одной стороны, существует мнение, что выбор тональности композитором – это святое и ничего менять здесь нельзя, потому что нарушится характер, красота, настроение и т.д. С другой стороны, вокалисты это делают сплошь и рядом, подгоняя тональность под диапазон своего голоса. Я не вижу ничего криминального в том, чтобы транспонировать пьесу в любую тональность, если того требует необходимость.

2) Нужно ли сохранять авторский текст нота в ноту?

Во-первых, это не всегда возможно при переносе материала на инструмент с совершенно другой природой и техникой звукоизвлечения. Во-вторых, никто не отменял творческий подход, если он, конечно, применён в меру и со вкусом.

3) Какую роль отвести фортепиано – чисто аккомпанирующую, или дать равноправную партию в дуэте?

Я склоняюсь ко второму, хотя речь и идёт у нас в основном о гомофонном складе «мелодия+сопровождение» и кажется вполне естественным отдать весь мелодический материал солисту. Я считаю, что и пианисту надо дать что-то посолировать.

Эти и некоторые другие принципы я попытался реализовать, делая переложение ноктюрна «Разлука» для балалайки и фортепиано.

Выбор тональности.

Это тот случай, когда технология исполнительства конкретного инструмента диктует выбор. Для балалайки совершенно естественным был ля минор, хотя он и отстоит довольно далеко от фа минора оригинала. Этот факт потом повлияет на некоторые технические решения, такие как другие обращения аккордов, перенос материала в другой регистр и пр.

Распределение материала между инструментами. Здесь приемы довольно разнообразны. В начале, как и следовало ожидать, простейшее изложение «мелодия у солиста, аккомпанемент у фортепиано».



The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff containing a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs. The middle and bottom staves are grand staff notation (treble and bass clefs) containing piano accompaniment, primarily consisting of chords and moving bass lines.

Во втором проведении темы балалайка и фортепиано «меняются местами»



The second system of the musical score also consists of three staves. In this system, the piano accompaniment (chords and bass line) is written in the upper voice (treble clef), and the melodic line is written in the lower voice (bass clef), illustrating the 'switching places' mentioned in the text.

Далее встречается приём «переключки», где мелодия переходит от солиста к фортепиано и обратно: Наконец, иногда тему проводят оба, дублируя друг друга:

Вмешательство в авторский текст.

Тут пришлось вмешиваться поневоле из-за смены тональности, поскольку весь материал поднялся на большую терцию вверх.



The third system of the musical score consists of three staves. It shows the piano accompaniment in the upper voice and the solo melody in the lower voice. A key signature change is visible in the third measure, indicated by a sharp sign on the bass line staff.

Арпеджио в оригинале расположено над мелодией, я перенёс его в левую руку.



A musical score snippet in G major. The right hand (treble clef) features arpeggiated chords in a descending sequence: G4-B4-D5, F#4-A4-C5, E4-G4-B4, and D4-F#4-A4. The left hand (bass clef) plays a melodic line: G2-B2-D3, E3-G3-B3, C4-E4-G4, and F#4-A4-C5. Dynamics include piano (p) and a fermata over the final chord.

Разложенные аккорды в правой руке даны в других обращениях, чтобы не конфликтовать с партией солиста. Верхний голос в партии правой руки слегка



A musical score snippet in G major. The right hand (treble clef) features a melodic line with tremolos (trem.) over the notes G4, B4, D5, and F#4. The left hand (bass clef) plays chords: G2-B2-D3, E3-G3-B3, C4-E4-G4, and F#4-A4-C5. Dynamics include piano (p).

изменён для более плавного голосоведения. Наконец, наибольшую вольность я допустил в партии балалайки, просто досочинив пару пассажей в качестве



A musical score snippet in G major. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth notes: G4-A4-B4, C5-B4-A4, G4-F#4-E4, and D4-C4-B3. The left hand (bass clef) plays a bass line: G2-A2-B2, C3-D3-E3, F#3-G3-A3, and B3-C4-D4. Dynamics include piano (p).



A musical score snippet in G major. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth notes: G4-A4-B4, C5-B4-A4, G4-F#4-E4, and D4-C4-B3. The left hand (bass clef) plays a bass line: G2-A2-B2, C3-D3-E3, F#3-G3-A3, and B3-C4-D4. Dynamics include piano (p).

контрапункта к основной мелодии у фортепиано. Насколько я имел право это делать и что из этого получилось, пусть рассудит слушатель.

Шуева Людмила Викторовна,
преподаватель МБУДО «Детская школа искусств»
г. Ярцево

Специфика музыкально-педагогической деятельности

Музыкально-педагогическая деятельность в образовании и воспитании детей - является важным звеном общей системы воспитания, так как музыкальное искусство направлено к духовному миру детей. А все формы и виды деятельности работы в ДШИ требуют от педагога профессиональных знаний и умений.

Педагог музыкальной школы должен быть не только музыкантом, но и психологом, примером для подражания, воспитателем, учителем. И все эти факторы должны проявляться одновременно в комплексе. Играя на любом инструменте, педагог прежде всего, должен быть учителем музыки. Г.Г. Нейгауз говорил: «Педагог по специальности должен давать ученику весь полный комплекс знаний необходимый для изучения произведения, он должен быть одновременно историком, теоретиком, учителем сольфеджио, гармонии и игры на инструменте».

Кроме этого, для профессиональной деятельности педагога характерна сложная и многогранная структура, которая включает в себя такие компоненты, как: обогащение духовного мира обучающихся; развитие и формирование у подрастающего поколения чувств нравственно-эстетического характера; стремление обучающихся обладать познанием достижений национальной, а также достижений мировой культуры и искусства в целом.

Музыкальная педагогика – это не только наука, но и искусство, а искусство неразрывно связано с творчеством. Это не обычный процесс совершенствования каких-либо знаний, навыков и умений, а процесс взаимосвязанных количественных и качественных преобразований, изменений и на этой основе самоопределения, самовыражения и самоутверждения личности учителя. Без творчества нет движения вперед. Для учителя весь процесс нравственно-эстетического воспитания должен быть четко планированным. Но при ознакомлении детей с музыкальными произведениями мастерство педагога состоит в том, чтобы весь процесс восприятия музыки сделать непосредственным, чтобы дети сами, самостоятельно вошли в храм искусства. Посредничество педагога требует тонкости и деликатности.

Согласно новым стандартам, процесс музыкального образования заключается в осуществлении подготовки эстетически развитого и воспитанного поколения, которые должны обладать умением эмоционально воспринимать музыкальное произведение. Педагогу на музыкальных занятиях необходимо воспитывать интерес и любовь к музыкальным произведениям;

формировать и развивать у учащихся эмоциональную восприимчивость и отзывчивость на музыку; обогащать их впечатления от музыки посредством использования методов и средств музыкальной выразительности; формировать элементарные навыки пения, ритмики, игры на музыкальных инструментах, а также приобщать учащихся к музыке в целом [4].

Педагог посредством музыкального воспитания в своей работе должен учитывать особенности детей, их способности при формировании и развитии у них творческого отношения к музыке. Преподаватель должен формировать выразительность их движений и певческого голоса, оказывать обучающимся содействие в развитии музыкального вкуса на основе полученных представлений и впечатлений от музыкальных произведений, а также развивать оценочное отношение к ним.

Для эффективности и успешного решения задач музыкального воспитания необходимо правильное наполнение содержания воспитательного процесса. Педагог должен подобрать эффективные методы, средства и приемы организации музыкальной деятельности. Кроме того, необходимо направить воспитательно-образовательный процесс на развитие у обучающихся тех качеств и способностей, которые заложены природой, а также учитывать индивидуальные возможности, потребности и склонности [2].

Методы музыкального воспитания представляют собой определенные действия педагога, которые направлены на общее эстетическое и музыкальное воспитания ребенка. В связи с чем, педагоги должны обращать особое внимание при их выборе, так как они являются основой для организации занятий, а их применение способствует пониманию и усвоению музыкального искусства учащихся.

Преподаватели музыкальных школ являются творческими личностями, которые целенаправленно на развитие у детей духовных потребностей в познании и самопознании, и они способны создать в педагогическом процессе качественно новые материальные и духовные ценности для своих учеников [5].

Большинство исследователей музыкально-педагогической деятельности отмечают, что наличие нравственного воздействия является важным в профессиональной деятельности для преподавателя музыки [9].

Так, еще Платон в своих трудах сравнивая педагогов с садовниками отметил, что при отсутствии выполнения воспитателем обязанностей, приведет к возникновению поколения невежественных и дурных людей.

Коменский Я.И. представлял учителя как усердного ваятеля, который расписывает и шлифует умы и души людей. К.Д. Ушинский в своих исследованиях рассматривал учителя как ратоборца истины и добра, как живое звено между прошедшим и будущим, посредника между прошлым и новым

поколениями. В работах Л.Н. Толстого, отмечено, что учитель для своего совершенства должен соединять в себе любовь к делу и к своим ученикам. Ценность педагога, как утверждал А.С. Макаренко, заключается в мастерстве, глубоком знании предмета, а также ясной мысли педагога [4].

В.А. Сухомлинский выделял у педагога наличие индивидуальности и способности ярче, полнее других раскрыть, выявить себя в какой-либо сфере духовной жизни, которая в свою очередь является личным вкладом педагога, определяющего его индивидуальность в сложном процессе влияния на обучающихся [11].

Большинством авторов в научной литературе определено то, что педагогическая деятельность в целом должна воздействовать на личностное, интеллектуальное и деятельное развитие учеников, а также быть неким вектором для саморазвития и самосовершенствования, так как воспитание является составляющей процесса обучения и представляет с ним единое целое.

Специфика педагогической деятельности заключается в ее продуктивности, которая включает в себя определенные уровни, такие как:

1. Репродуктивный, то есть минимальный.
2. Адаптивный, являющийся низким.
3. Локально-моделирующий, определяемый средним.
4. Высокий, системно-моделирующий уровень.
5. Высший, системно-моделирующий уровень. [7].

Первоначальный уровень определяется в умении педагога рассказать другим свои знания. Второй уровень, который является малопродуктивным, определяет умение педагога приспособить свое сообщение к особенностям аудитории. Для третьего уровня характерно владение педагогом стратегиями обучения учащихся знаниям, умениям, навыкам по отдельным разделам курса. На этом уровне педагог способен формулировать педагогическую цель, отдавать отчет в искомом результате, а также производить отбор системы и определять последовательность включения учащихся в учебно-воспитательную деятельность. Четвертый уровень свидетельствует о наличии системно-моделирующих знаний у обучающихся, что указывает на наличие того, что педагог владеет стратегиями формирования искомой системы знаний, умений и навыков учащихся по своему предмету в целом.

Цель продуктивности заключается в достижении педагогом совершенного владения стратегиями превращения своего предмета в средство формирования личности учащегося, его потребностей в самовоспитании, самообразовании, саморазвитии; высокопродуктивный, то есть достижение высшего системно – моделирующего уровня.

Стоит также выделить, что специфика профессии педагога музыкальной школы связана с разносторонней деятельностью, включающей в себя наличие умений и навыков педагогической, воспитательной, организаторской, просветительской, методической, исполнительской работы. Помимо этого, она включает в себя творческую деятельность, которая предполагает поиск новых путей в познании, что является элементом новизны и оригинальности.

Так, многие из исследователей, такие как Шацкой В.Н., Ветлугина Н.В., Кабалевский Д.Б. и многие другие отмечают необходимость, актуальность, своевременность, важность деятельности педагога-музыканта. Ими выделяется тот аспект, что для музыкально-педагогической деятельности характерно наличие единства педагогики и музыкального искусства, общепедагогических и специальных музыкальных способностей, а также наличие целесообразной зависимости, определяющей профессионально-педагогическую направленность личности педагога-музыканта [1].

Таким образом, обусловленность специфики музыкально-педагогической деятельности определяется ее сложной многогранной структурой и наличием у преподавателя творческих способностей в профессиональной деятельности. Такое определение связано с тем, что творческий подход и наличие вдохновения и творческого состояния является высшей степенью увлечения процессом занятий и максимальной концентрацией на нем внимания.

Согласно утверждениям Никандрова Н.Д., творчеством является непереносимое условие педагогического труда, объективная необходимость в деятельности [10].

Творчество со стороны педагога может быть проявлено созданием им творческой ситуации на уроке, включающей «диагностику» личностного состояния ученика, а также направленность его мотивации (его самочувствия, настроение, в чём причина скованности, зажатости); снятие или ослабление действий личностных преград (комплексы); придание уроку временной формы, с кульминациями и спадами в работе, с чередованием напряжения и расслабления на разных уровнях общения, игры, показов, внушения, входа и выхода из проблемных моментов. Также о педагогическом творчестве свидетельствует наличие со стороны преподавателя ценностного отношения к ученику, что является возможным только при заинтересованности педагога.

Педагогическое творчество также может быть проявлено установлением диалогического общения с элементами равноправия, посредством которого педагог предполагает будущее развитие ученика [6].

Преподаватель должен уметь включить жизненный опыт ученика в его актуальные отношения с миром (если даже и на уроке), новые будущие ученические свойства, а также способности и мастерство ученика.

Делая вывод из вышесказанного, отметим, что в условиях современности, обучение детей в системе образования в сфере дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства определяется значимым формированием общечеловеческих, нравственных, эстетических, художественных ценностей и ценностных ориентаций у нового поколения. В связи с чем, основной направленностью профессиональной деятельности преподавателей музыки является музыкально-эстетическое воспитание и приобщение обучающихся к ценностям человеческой культуры. Для специфики профессиональной деятельности преподавателя музыкальной школы характерным является то, что данная деятельность педагога совместная, а не индивидуальной. Музыкальные произведения, используемые педагогом в качестве средства воспитания, способствуют обогащению духовного мира ребенка и развитию его творческого потенциала, тем самым способствуя его общему развитию. Педагог должен быть не только духовным наставником для своих обучающихся, но и представлять собой яркую личность и обладать авторитетом в глазах своих учеников, поскольку как основная задача в его профессиональной деятельности определяются музыкально-эстетическое воспитание обучающихся, а также становление и развитие личности каждого из них. Музыкальное воспитание - это не воспитание музыканта, а, первоначально, воспитание человека, поскольку умение учащихся слушать и понимать музыку определенно свидетельствует о наличии элементарных признаков эстетической культуры, без которого не представляется полноценное воспитание.

Список литературы

1. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. - М., 1961.
2. Астахова, Н.А. Учитель: проблема выбора и формирование ценностей. - М., 2000.
3. Голубцова, М. В. Учитель музыки: профессионализм, педагогическое мастерство, компетентность. - М., 2016.
4. Мурашов, А.А. Учитель как речевая личность. - М., 2008.
5. Крюкова, В. В. Музыкальная педагогика. - «Феникс», 2002.
6. Кузьмина, Н.В. Профессионализм личности преподавателя и мастера производственного обучения. - М., 1990.
7. Немов, Р.С. Психология: в 3-х кн. Кн. 2.: Психология образования. - М., 2007.
8. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии. - Спб., 2008.
9. Сушков, И.Р. Психология взаимоотношений. - М., 1999.
10. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей. - М., 1985.
11. Шадриков, В.Д. Деятельность и способности. - М., 1995.

Макаренкова Жанна Амирановна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Многоуровневая система образования как одна из наиболее актуальных концепций педагогической науки XX-XXI веков

Содержание

1. Введение
2. Многоуровневая система образования как одна из наиболее актуальных концепций педагогической науки XX-XXI веков
 - 2.1 Первый этап многоуровневой системы образования
 - 2.2 Идея многоуровневого образования комбината Гнесиных
 - 2.3 Специфика этапов многоуровневой системы образования
 - 2.4 Достоинства многоуровневой системы образования
3. Заключение.
4. Список используемой литературы.
5. Приложения.

1. Введение.

Сегодня в России система музыкального образования пребывает в стадии модернизации. Это обусловлено общими задачами развития страны. Музыкальное образование, как и другие виды художественного образования, выполняет важнейшую социальную функцию: формирует потребность в творческом развитии личности, без которой в обществе невозможно понимание новых и сложных социальных явлений, способствует интеграции общества.

Россия нуждается в целостной системе по отбору и воспитанию творческой одаренной талантами молодежи. Большой число талантливых и способных детей появляется в стране тогда, когда в ней налажена широкая сеть передовых образовательных учреждений.

В 90-е годы в связи с изменением экономического строя в России повсеместно стали закрываться многочисленные хозрасчетные детские образовательные организации: студии, клубы, кружки, которые существовали в общеобразовательных школах, учреждениях культуры, в том числе детских. Тогда государству и пришлось уделить большее внимание на сохранение всей системы музыкального образования для детей. В новом веке возникло много негосударственных образовательных учреждений, школ и различного рода детских студий, академий, предполагающих большую свободу в своих приоритетах, методах и программах обучения, воспитания, достигающих при этом значительных результатов в формировании личности каждого конкретного человека. Наряду с этим огромную роль в системе музыкального

образования продолжают играть государственные образовательные учреждения. Продолжает оставаться актуальной для современного музыкального образования идея раннего музыкального образования и воспитания. Приобщение ребенка к искусству в раннем возрасте имеет большое значение не только для формирования устойчивых гармоничных художественных интересов взрослого человека, но и для его мировоззренческих установок в жизни в целом, для правильного выбора профессии.

Однако, нужно признать, что современные формы и методы музыкального воспитания в системе дополнительного образования детей недостаточно еще отражены в современной литературе; еще недостаточно ясно определены направления социально-культурного развития в работе с детьми и подростками; в музыкальной педагогике недостаточно отражена проблема формирования на современном этапе развития российского общества музыкальной культуры у учащихся.

Для углубленного изучения обозначенных проблем актуальным является использование и развитие в новых условиях тех открытий в музыкальном образовании, которые были достигнуты в нашей стране в XX веке. Известно, что музыкальное образование в СССР было признано во всем мире как одно из эффективных и передовых. Во многом этому способствовала многоуровневая система музыкального образования, введенная в практику семьей Гнесиных. Сохранение и совершенствование многоуровневой системы музыкального образования в нашей стране является одной из важнейших задач государства и общества, что определяет актуальность этого методического сообщения.

2. Многоуровневая система образования как одна из наиболее актуальных концепций педагогической науки XX-XXI веков.

2.1. Первый этап многоуровневой системы образования.

Уже в XIX веке проблемы музыкальной педагогики и музыкального образования остро обозначились в России. Несмотря на то, что в 60-е — 80-е годы в России уже были открыты две консерватории, находившиеся в ведении Российского музыкального общества (РМО), около десяти школ и музыкальных классов, несколько училищ (1893 г. - в Киеве и Харькове, 1897 г. - Одесса), эта область музыкального искусства не получила во должного развития. Силами передовых российских музыкантов открывались народные университеты, филармонические общества и частные учебные заведения.

Идея открытия музыкального училища принадлежит Евгении и Елене Гнесиным - студенткам Московской консерватории. Их учитель В. Сафонов – директор Московской консерватории, друживший с Н. Рубинштейном и П. Чайковским, Н. Кашкиным, замечательный пианист и педагог,

вдохновлявший многих своих учеников на занятия педагогикой, поддержал своих учениц в этой идее. Его слова оказались пророческими: «Смело беритесь за дело и организовывайте школу, это очень подходит вашей дружной семье, имеющей такое исключительно удачное сочетание музыкально всесторонне образованных и одаренных личностей. Сперва у вас будет 30 учеников, потом 60, а затем – 100!».

Зачисление в музыкальное училище первой ученицы произошло в феврале 1895 года. В училище принимали не только детей, но и взрослых, многих учеников учили музыке бесплатно. Первые ученики, среди которых были дети известного композитора Скрябина, обучались у Елены, Евгении и Марии Гнесиных. Они тогда были единственными преподавателями училища. В 1900 году учеников стало намного больше, расширился состав преподавателей, ими стали выпускники консерватории — Р.М. Глиэр, четвертая сестра Гнесиных – Елизавета, младшая сестра Ольга, ученица Елены Фабиановны, виолончелист М. Букиник (1905).

Первый выпуск учеников фортепианного отдела училища состоялся в 1901 году, при этом среди двух выпускников была младшая сестра Гнесиных - Ольга. В том же году был создан струнный отдел (тогда это был только класс скрипки), его возглавила Елизавета Гнесина.

Учебный план училища развивался постепенно, он включал себя не только занятия на инструментах: фортепиано, скрипка, виолончель, но и такие предметы как гармония и энциклопедия (вела Р. Глиэр), сольфеджио (вела Елизавета Ф.Гнесина), элементарная теория (вела Евгения Ф. Гнесина). Очень важным средством музыкального образования и воспитания Гнесины считали пение в хоре, а также участие в камерном ансамбле. В процессе накопления педагогического опыта работы преподаватели училища вырабатывали собственную методику обучения, сочиняли и накапливали педагогический репертуар. Таким образом возник класс методики преподавания игры на фортепиано, который организовала Елена Ф. Гнесина. Елена Фабиановна сама сочиняла пьесы и этюды. Хоровой педагогический репертуар помогали создавать Р. Глиэр и А. Гречанинов. Все эти первые педагогические опыты в итоге сложились в систему русской «гнесинской» музыкальной педагогики, которая и по сегодняшний день определяет работу всех гнесинских заведений.

2.2. Идея многоуровневого образования комбината Гнесиных.

После революции 1917 года учебное заведение Гнесиных не было ликвидировано, а осталось в неприкосновенности, выжило в труднейшие годы гражданской войны и разрухи, и вскоре получило поддержку государства в своем дальнейшем широком развитии. В 1919 году по настоянию Е.Ф. Гнесиной и при помощи А. В. Луначарского учебное заведение Гнесиных

было национализировано, а сама Гнесина стала ее заведующей. С 1920 года учебное заведение уже имело двухступенную структуру: детская школа и техникум, а Е. Ф. Гнесина была их директором. В двадцатые годы в тяжелых экономических условиях учебные заведения быстро и существенно расширяются и приобретают всесоюзное значение.

В конце 1930-х годов было начато строительство нового здания для училища в центре Москвы на улице Воровского (ныне это улица Поварская), тогда же Е.Ф. Гнесина начинает пробивать в руководящих кругах идею организации нового вуза на базе училища, которое в то время уже имело блестящий состав педагогов. Многие педагоги училища также работали в московской консерватории, выпускники училища отличались высоким уровнем подготовки, в училище практиковалось принятие в учащиеся сразу на II-III курсы наиболее одаренных учеников.

Во время Великой Отечественной войны деятельность училища не прекращается, проводится множество мероприятий в помощь фронту, продолжается строительство здания, и в 1944 году открывается новый вуз – Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных.

После войны, в 1946 году, открывается ещё одно новое учебное заведение – специальная школа – десятилетка. С ее открытием окончательно был сформирован комплекс учебных заведений имени Гнесиных, который, как и подобные консерваторские комплексы, состоит из четырёх звеньев. Е.Ф. Гнесина являлась директором всего "музыкального комбината".

Таким образом, идея многоуровневого музыкального образования, заключающаяся в непрерывности обучения на трех стадиях: школа – училище (колледж) – ВУЗ, была воплощена семьей Гнесиных в жизнь.

За 50 лет педагогической деятельности семья Гнесиных создала:

1. В 1895 г. - училище
2. В 1919 г. училище было переименовано во Вторую московскую государственную музыкальную школу
3. В 1920 г. были созданы школа и музыкальный техникум
4. В 1945 г. был создан Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных

2.3. Специфика этапов многоуровневой системы образования.

Специфика этапов многоуровневой системы образования заключается в следующем:

1. На этапе обучения в школе ребенку прививается любовь к музыке и увлеченность ею.

2. На стадии среднего профессионального образования обучающиеся музыке накапливают знания, получают первые профессиональные навыки.

3. В высшем учебном заведении осуществляется глубокое профессиональное развитие, в т.ч. и научное.

2.4. Достоинства многоуровневой системы образования.

Главными достоинствами многоуровневой системы музыкального образования являются:

1. Единство методологий, применяемых при обучении ребенка – студента;
2. Наблюдение обучаемого на протяжении долгого времени;
3. Возможность индивидуального подхода к обучению.

3. Заключение.

При организации и осуществлении учебного процесса в государственных ДМШ и ДШИ следует особое внимание уделять тому вопросу, что образование в них относится к первому этапу многоуровневой системы образования, на котором главной задачей, наряду с получением музыкальной грамотности, является привитие учащимся любви и увлеченности музыкой. Очевидно, что для осуществления этой задачи мало научить ученика играть на инструменте, преподавателям необходимо использовать инновационные методы обучения, проводить комплекс дополнительных внеклассных мероприятий; как можно больше вовлекать учащихся в концертную, конкурсную, просветительскую, проектную и иную творческую деятельность образовательного учреждения.

4. Список используемой литературы.

1. Елена Гнесина. Я привыкла жить долго: воспоминания, статьи, письма, выступления /Сост. В. В. Тропп. - М.: Издательство «Композитор», 2008.

2. Записки Мемориального музея-квартиры Е. Ф. Гнесиной. Сборник статей и материалов. Вып. 3. По страницам Гнесинских чтений. М.: РАМ имени Гнесиных, 2018.

3. Записки Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной. Семья Гнесиных: Сборник статей и материалов. Вып. 2. Составитель В. В. Тропп. М.: РАМ имени Гнесиных, 2011.

4. ["Гнесинский Дом. История учебных заведений"](#). М.: РАМ имени Гнесиных, 2018.

5. Приложения.

Фрагмент документального фильма РТР «Планета» - «Музыкальная фабрика Гнесиных».

Маркелова Наталья Витальевна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Общие вопросы и содержание профессиональной деятельности преподавателя ДМШ

Вопросы профессиональной деятельности преподавателя ДМШ находятся в центре проблем, которые решаются сегодня педагогической наукой. От того, каким будет современный педагог-музыкант, способен ли он будет учитывать современные требования педагогического образования, во многом зависит уровень образованности, воспитания и духовной культуры его учеников. Решение этой задачи может быть осуществлено только при наличии высокопрофессиональных педагогов, владеющих системой знаний, умений и навыков на уровне требований современности.

Когда речь идет о квалификации преподавателя ДМШ, необходимо учитывать следующие моменты:

1. какую подготовку он имеет;
2. соответствует ли эта подготовка современным требованиям;
3. занимается ли он самообразованием.

Приступая к работе, начинающий специалист должен знать специфику своей работы. Эта специфика связана с тем, что специальные знания, умения и навыки должны находиться в единстве с педагогическими. Все виды деятельности и формы работы в музыкальной школе требуют от преподавателя профессиональных знаний и умений не только музыканта, но прежде всего педагога.

Остановимся на вопросе музыкально-эстетического воспитания обучающихся и современных требованиях к преподавателю ДМШ. По словам академика Б.Т. Лихачева: «В самой общей форме суть эстетического воспитания состоит в формировании и развитии у ребенка образного, эмоционального восприятия и отношения к явлениям искусства и действительности, способности к творчеству, художественного вкуса, умений и навыков деятельности и поведения «по законам красоты». Помимо воспитания способности понимать и оценивать произведения искусства, важнейшей задачей эстетического воспитания является развитие первоначальных практических художественных навыков и способностей человека в области занятий искусством. Эта задача не может осуществляться только путем восприятия произведений искусства, необходимо личное участие в каких-либо видах художественной деятельности.

Музыка является искусством, которое обладает наибольшей силой эмоционального воздействия на человека. О воспитательной роли музыки писали философы и ученые, музыканты и педагоги. Композитор 18 века Г. Гендель говорил: «Я очень сожалел, если бы моя музыка только развлекала моих слушателей: я, стремился их сделать лучше». Занимавшийся вопросами эстетического воспитания Б.В. Асафьев называл музыку «вечно живым» претворение всего, что звучит в природе и в душе человека, и призывал не просто развлекать музыкой, а убеждать и радовать ею. Величайший педагог В. А. Сухомлинский говорил: «Музыкальное воспитание – это не воспитание музыканта, а прежде всего воспитание человека».

Музыкальное образование - это важный раздел эстетического воспитания, а базой для этого являются детские музыкальные школы и детские школы искусств. Цель музыкальных занятий в ДМШ заключается в том, чтобы привить ученикам интерес к искусству, умение разбираться в музыкальной информации. Музыкально-эстетическое воспитание и творческое развитие учеников должен осуществлять высококвалифицированный и всесторонне-образованный преподаватель. По словам Д. Б. Кабалевского: «Если мы ставим перед собой задачу всестороннего, гармонического развития учащихся, то надо прежде всего позаботиться о всестороннем, гармоническом развитии преподавателей».

Работа преподавателя ДМШ предполагает следующие условия:

1. преподаватель должен любить и понимать детей, хорошо знать склонности, интересы и способности каждого ученика своего класса.
2. преподаватель должен находиться в курсе всех музыкальных событий современности.

В чем же суть специфики профессии преподавателя ДМШ? Готовность учителя к профессиональной деятельности зависит от глубины его педагогических и профессиональных знаний, от того, освоил ли он разные методики работы с детьми, овладел ли необходимыми ему в работе навыками и умениями. Если говорить о профессии педагога-музыканта, то правомерно определить его деятельность как музыкально-педагогическую. Специфика музыкально-педагогической деятельности состоит в том, что она решает педагогические задачи средствами музыкального искусства.

Музыкально-педагогическая деятельность сочетает в себе педагогическую, музыкально-исполнительскую, последовательную работу. Особенностью музыкально-педагогической деятельности является наличие художественно-творческого начала. В работе преподавателя ДМШ художественное творчество проявляется в умении интересно и увлекательно проводить уроки, внеклассные мероприятия, ярко и образно исполнять

музыкальные произведения. Можно ли деятельность преподавателя ДМШ отнести к творчеству и в чем это проявляется? Я полагаю, что творчество преподавателя ДМШ обусловлено спецификой его деятельности, которая носит публичный характер и требует умения управлять своими чувствами и настроениями. При этом педагогический процесс носит двусторонний характер: с одной стороны – творчество педагога, с другой – творческая деятельность учащихся. Творческая деятельность педагога-музыканта зависит от ряда обстоятельств: от условий, в которых он работает, от уровня общего развития учащихся, а также от собственных личностных качеств.

Творчество педагога проявляется в решении ряда задач. Особое значение в решении этих задач имеют методы стимулирования учебно-познавательной деятельности учащихся, развитие их творческой активности и самостоятельности.

Чтобы творческие проявления учащихся носили активный характер, педагогу необходимо: подбирая репертуар, включать произведения, развивающие конкретные творческие навыки; использовать разнообразные формы работы, способствующие творческой активности учащихся; применять различные виды творческой деятельности на каждом занятии. Многолетняя практика показала, что наиболее яркие результаты в музыкальном развитии детей, были получены при организации творческой работы совместно с обучающимися. Творческая деятельность преподавателя ДМШ особенно ярко проявляется в исполнительстве. Проведение урока нельзя представить без исполнения на инструменте, что позволяет педагогу раскрыть свои индивидуальные творческие способности. Д. Б. Кабалевский из всех умений, которые должны быть у педагога-музыканта, прежде всего выделяет умение владеть инструментом. Это очень важно, так как живое исполнение связано с эмоциональным воздействием музыки на ученика, а также укрепляет авторитет педагога как музыканта. Говоря об исполнительской деятельности педагога, надо подчеркнуть, что речь идет не об исполнении «вообще», а об исполнении для детей. Играть надо ярко, образно, эмоционально. В своей профессиональной деятельности педагогу постоянно приходится выступать в роли исполнителя, а для этого необходимо свободное владение инструментом и знание учебного репертуара.

Наивысшая ступень творчества преподавателя ДМШ - это его самостоятельная исследовательская деятельность. К ней можно отнести творческие работы преподавателя, написание им методических докладов, рефератов, статей и т. д. Участие преподавателя ДМШ в исследовательской работе - это обязательное условие для совершенствования своего профессионального мастерства. В процессе этой деятельности возникает

особый творческий контакт между педагогом и учеником, совместный творческий поиск и решение поставленной задачи.

Несколько слов необходимо сказать об общепедагогических и музыкальных способностях, необходимых преподавателю ДМШ.

Профессия преподавателя ДМШ представляет собой единство педагогики и музыкального искусства, что предполагает обязательное присутствие общепедагогических и специальных способностей. Я считаю, что наиболее ярко способности развиваются в деятельности интересной и любимой. Необходимо отметить, что зависимость между общими педагогическими способностями может устанавливаться только при педагогической направленности личности. Если педагогические способности отсутствуют, то развитие музыкальных способностей идет в направлении исполнительской деятельности. Если в личности педагога сочетаются несколько способностей, при ведущей роли педагогической, то можно говорить о талантливости педагога.

Особое место в личности преподавателя следует отвести мышлению. Представление о характере и качестве звучания музыкального произведения ассоциируется у педагога с представлением о том, как найти нужное качество звучания, какие средства использовать, чтобы точно передать художественный образ. В свою очередь, мышление состоит из таких процессов, как анализ, синтез, абстракция и обобщение.

Анализ музыкального произведения – это определение его формы и стиля, мелодического и гармонического построения.

Синтез в работе над музыкальным произведением – это выбор художественно-выразительных средств. Работа над музыкальным произведением связана с вычленением отдельных элементов. К этому можно отнести работу над интонацией, фразировкой, динамикой и аккомпанементом. Одновременно в сознании представляется образ, ради которого отрабатываются детали.

Большое значение в работе преподавателя ДМШ имеет эмоциональная сторона мышления. Чем богаче эмоциональный мир педагога, тем больше он сможет воздействовать на чувства своих учеников, формировать их творческий мир, способность мыслить художественными образами. Важно отметить, что только человек с развитыми музыкальными способностями может развивать их у других. Ошибочно думать, что педагог-музыкант должен быть прежде всего хорошим музыкантом, а педагогический опыт придет в процессе работы. Конечно, хорошо, если преподаватель подготовлен и в педагогическом и в музыкальном смысле, но если нет выбора, то, как пишет педагог-музыкант Э. И. Бальчитис «...предпочтительнее хороший педагог и средний музыкант,

чем хороший музыкант и плохой педагог, ибо музыкальное воспитание в музыкальной школе – это прежде всего педагогика, а она требует глубоких методических и общепедагогических знаний.

Следует отметить, что высокий результат педагогической деятельности может быть достигнут лишь при достаточно высоком уровне именно педагогических способностей, которым подчиняются специальные способности – артистические, художественные, музыкальные. В случае недостаточного развития общепедагогических способностей, специальные способности, могут иметь антипедагогическую направленность, и тогда профессиональная деятельность оказывается на очень низком уровне, либо педагог вообще оставляет ее.

В деятельности педагога-музыканта можно выделить следующие направления:

- организационное
- познавательное
- эмоциональное
- исследовательское

Организационное направление – это подбор репертуара, планирование действий педагога и ученика на уроке. Познавательное направление связано с побуждением преподавателем у учащихся их мыслительной деятельности.

Эмоциональное направление – это стремление преподавателя вызвать у учащихся чувство прекрасного и увлеченность музыкальным искусством.

Исследовательское направление – это повышение педагогом-музыкантом уровня личного профессионального мастерства.

Несколько слов о методической подготовке преподавателя ДМШ. Для профессионального мастерства педагога-музыканта особое значение имеет знание общей методики музыкального воспитания. Педагог должен обладать не только специальными знаниями, но также знаниями педагогики и психологии для применения к своей деятельности. Ведь дело не только в том, чтобы научить ученика играть на инструменте. Г. Г. Нейгауз говорил: «Сделать его (ученика) более умным, более чутким, более честным, более справедливым..., если не вполне осуществимая, но диктуемая законом нашего времени и самого искусства, в любое время диалектически оправданная задача». Совершенствование подготовки преподавателя ДМШ осуществляется в нескольких направлениях: повышение квалификации на базе средних и высших учебных музыкальных заведений, повышение мастерства за счет постоянного самообразования.

Подводя итоги сказанному, необходимо отметить, что уровень педагогического мастерства преподавателя ДМШ определяется не только за

счет выполнения им образовательных функций, но и воспитательных, которые находятся в единой системе педагогической деятельности. Поскольку музыкально-педагогическая деятельность находится в тесном единстве педагогики и музыкального искусства, ее осуществление требует как общепедагогических, так и специальных способностей.

Список литературы.

1. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. - М., 1965.
2. Грубер Г. Гендель. - Л., 1936.
3. Ильина Т. А. Проблемное обучение – понятие и содержание. - М., 1976.
4. Кабалевский Д. Б. Эстетическая культура в школе. - М., 1970.
5. Кузьмина Н. В. Очерки психологии труда учителя. - Л., 1967.
6. Лихачев Б. Т. Общие проблемы воспитания школьников. - М., 1979.
7. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. - М., 1947.
8. Сухомлинский В. А. Избранные педагогические соч. в 3-х т. - М., 1979.

Мальцева Марина Геннадьевна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Некоторые аспекты педагогики, методики и психологии в деятельности преподавателя ДМШ

Музыкальное воспитание – одна из основных составляющих эстетического воспитания, которая играет особую роль в развитии личности ребенка. Музыкальные школы являются необходимым дополнением к общему образованию и способствуют гармоничному развитию личности.

Музыка – искусство сильного эмоционального воздействия. Благодаря этой особенности происходит эмоциональное познание и развитие эмоциональности человека, особенно в детстве.

Современная музыкальная педагогика наследует лучшие традиции русской культуры. Созданные в конце XX столетия новые формы обучения являются свидетельством развития этих традиций и решения проблем музыкального образования на государственном уровне. В связи с этим возникают вопросы: какие знания, умения и навыки должен иметь в настоящее время преподаватель музыки?

Педагогика не только наука, но и искусство. А искусство, как известно, непосредственно связано с творчеством. Преподавателю, работающему с детьми, необходимо иметь не только разносторонние знания, но и творческое начало. Творческая деятельность преподавателя музыки зависит, с одной

стороны, от способности к педагогической деятельности, а с другой – от его профессионализма, владения музыкально-педагогической техникой.

Любая педагогика определяется ответами на четыре вопроса: кого, для чего, чему и как учить. Поиск индивидуальных приемов обучения основывается на понимании общих закономерностей формирования музыкальных способностей, развития исполнительской техники, воспитания художественного мышления. Правильная оценка способностей, сил и возможностей ученика, разнообразие способов воздействия на него – все это определяет стратегию и тактику преподавателя. Задача педагога – не только передача ученику определенных знаний, развитие нужных умений и навыков, но и пробуждение в нем потребности к саморазвитию и самосовершенствованию.

Современная музыкальная педагогика не должна замыкаться в одной установленной системе, декларирующей принцип: «учу, как учили меня». В задачи методики входит совершенствование различных форм учебного процесса: уроки по специальности, теоретические занятия, коллективное музицирование, внеклассная работа (концерты, творческие отчеты и т.д.)

Современная методика предусматривает связь учебного материала ДМШ с предметами общеобразовательной школы, в первую очередь такими, как литература и история, что необходимо для всестороннего эстетического воспитания обучающихся, формирования их духовной культуры.

Достижение успеха невозможно без воспитания таких качеств, как эмоциональная устойчивость, внимательность, сила воли, преодоление трудностей. Именно наличие внимания способствует быстрому усвоению навыков и продвижению обучающегося. Обучающиеся, которым удается организовать и дисциплинировать внимание и которые имеют предпосылки волевых качеств, как правило, значительно опережают в успехах детей, даже более одаренных музыкально, но недостаточно организованных и не обладающих необходимыми волевыми качествами.

В воспитании волевых качеств большую роль играет правильно поставленная преподавателем цель занятия на данном этапе. Обобщенная и удаленная цель – «научить играть» не является стимулом для ребенка. Время от времени ребенку необходимо обеспечить локальный успех, который будет стимулировать его к дальнейшей деятельности. Одновременно с произведениями, которые необходимы по программе, полезно давать более простые пьесы, которыми обучающиеся свободно и легко овладевают и тем самым укрепляют уверенность в своих силах.

Основная форма работы в ДМШ – индивидуальное обучение в классе по специальности. Но индивидуальные занятия не имеют целого ряда

возможностей воздействия преподавателя на ученика, которые доступны при коллективных занятиях, где сила коллектива проявляется через соревнование, оценку достижений учеников своими товарищами. Поэтому ряд ценных качеств: воспитание воли, внимания, умение владеть собой, добиваться общей цели легче привить через работу в коллективе.

В решении определенных проблем музыкальная методика опирается на психологию. Развитие музыкальных способностей невозможно без изучения и понимания психики ребенка, ее проявлений и развития. В связи с психологией методика решает вопросы доступности учащимся того или иного материала, его объема. Следовательно, преподавателю музыки необходимо изучение хотя бы элементарных основ современной психологии, чтобы разобраться в особенностях поведения ученика.

Педагогу важно владеть основными методами, с помощью которых психология изучает черты и особенности деятельности личности.

Первый метод – наблюдение. Анализируя действия ученика, можно постичь его психику. А выяснив психологический склад ученика, преподаватель может найти наиболее целесообразные пути воздействия на него. Другим методом является беседа. Продуманная беседа позволяет собрать необходимую информацию, выяснить правильность или ошибочность выводов, полученных путем наблюдения, помогает достижению более тесного контакта между преподавателем и учеником. Третий метод - эксперимент, который предполагает активное воздействие на явления, обнаруженные путем наблюдения и беседы.

В том случае, если преподаватель разбирается в психических особенностях, типах нервной деятельности, ему легче будет строить учебный процесс, развивать творческие способности обучающегося.

Для успешного обучения и воспитания преподаватель должен знать дидактические принципы педагогики. Современная дидактика опирается на принципы, правила и требования, которые помогают лучшему усвоению знаний и умственному развитию детей. К традиционным дидактическим принципам (систематическое и последовательное обучение, прочное усвоение знаний, доступность обучения, наглядность) добавились принцип индивидуального подхода и принцип активности.

Принцип систематического и последовательного обучения предполагает, что занятия должны посещаться учениками регулярно, а изложение предмета проводиться последовательно. Систематичность и последовательность необходимы для формирования музыкальных знаний, развития музыкальных способностей. Этот принцип включает в себя такие требования, как связывание

нового материала с ранее изученным, изложение от простого к сложному, подведение к необходимым обобщениям.

Принцип сознательного усвоения знаний требует от обучающегося умения самостоятельно разбираться в тональностях, аппликатуре, штрихах, педали, темпах исполняемых произведений.

Сознательная работа помогает найти нужные приемы, повышает эффективность упражнений и, таким образом, позволяет формировать собственный, оригинальный подход к изучению произведения.

Принцип прочного усвоения знаний – это последовательное накопление музыкальных знаний и умений, требующее тщательной проработки каждого произведения и исполнительских навыков для хорошей подготовки к выступлению на концерте или экзамене. Для этого необходимо развитие общей и музыкальной памяти обучающихся для использования накопленного опыта.

Принцип доступности обучения определяет необходимость учитывать возрастные особенности обучающихся и особенности их психики. Музыкальное обучение отличается от общего тем, что не так жестко связано с возрастными нормами, так как в нем доступность больше связана с индивидуальными особенностями обучающихся, уровнем их одаренности, способностью к усвоению.

Принцип наглядности обучения в музыкальной педагогике – это показ, объяснение и демонстрация. Цель показа – создание представления о художественном образе. Педагогический показ сопровождается анализом игровых приемов и указанием способов овладения ими. Демонстрация предполагает прослушивание исполнения произведения выдающимися исполнителями.

Принцип индивидуального подхода чрезвычайно важен в музыкальной педагогике, так как связан с задачей развития присущих ребенку черт, свойств и особенностей, составляющих музыкальную индивидуальность. Творческий подход к развитию индивидуальности – определяющая черта современной музыкальной педагогике.

Принцип активности предполагает ведущую роль преподавателя в музыкальном развитии и активной деятельности ученика на всех стадиях учебного процесса. Этот принцип исходит из задачи добиться максимально возможных результатов в музыкальном развитии и предполагает наличие заданий высокого уровня трудности, как в отношении репертуара, так и выполнения художественных и технических требований преподавателя.

Преподавателю необходимо выработать для себя определенные направления педагогической деятельности, имея в виду три важных педагогических принципа.

1. Цель учебного процесса может быть достигнута различными путями. Все они могут оказаться «стоящими внимания» и нет необходимости принуждать себя к общепринятым способам.
2. Деятельность преподавателя музыки никогда не должна превращаться в механическое выполнение методических указаний, а быть творческим процессом.
3. Как изменяются обучающиеся, так и сам преподаватель и его работа изменяются в течение жизни. Каждое новое поколение со своими чертами, требует от преподавателей изменения форм и методов преподавания.

Для решения задач музыкального образования необходимы следующие признаки современной музыкальной педагогики:

- уважение к ученику;
- стремление соединить обучение с присущими детскому возрасту интересами и переживаниями;
- стремление связать школу с жизнью;
- создать процесс обучения, способный обеспечить подготовку учащегося, отвечающую современным требованиям жизни.

Трудно оценить результаты деятельности преподавателя ДМШ, но критерием такой оценки может служить его вклад в музыкальную культуру – музыкальная деятельность воспитанников на различных поприщах: педагогическая, музыкальная, просветительская.

Список литературы

1. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. - М., 1997.
2. Лейтес Н.С. Способность и одаренность в детские годы. - М., 1984.
3. Обухова Л.Ф. Детская психология: теории, факты, проблемы. - М., 1995.
4. Петрушин В.И. Музыкальная психология. - М., 1997.
5. Ражников В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике. - М., 1994.
6. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа: проблемы психологии творчества. - М., 1988

Майская Анна Сахибовна,
концертмейстер МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Европейские шедевры Пушкинско-Глинковской эпохи: Никола Изуар

К сюжету своей комической оперы «Жоконд, или искатели приключений» французский композитор Никола Изуар обращается в полной зрелости – расцвете своего музыкального таланта и профессионального мастерства. По своему обыкновению, он создает шедевр, либретто для которого пишет его верный и опытный сотрудник и соавтор Этьенн, - в очень и очень

непростое для себя и для всей Франции время. Конкуренция с его более счастливым соперником по сцене Опера-Комик Буальдье достигает своего апогея и начинает походить на самую настоящую музыкальную баталию. Воинственный, агрессивно-арrogантный стиль общения диктует и сама историческая панорама, на фоне которой разворачиваются события. Империя – обрушивается, с наступлением войск союзников, среди которых были и русские гарнизоны, еще недавно «провожавшие» остатки былой наполеоновской рати по старой Смоленской дороге. В момент подготовки спектакля, так называемое французами «нашествие» [62] русских неминуемо приближается к сердцу страны, Парижу. Невзирая на смутные слухи, терзающие столичных горожан известиями о скорой баталии и жестокости «скифов», публика толпой штурмует гостеприимно распахнутые для зрителей двери театра, расположенного на рю Федо. По свидетельству очевидцев, весьма отстоящему от радужно-«пряничных» исторических картинок, наполняющих страницы русских и советских исследований, говорящих о «праздничной встрече», устроенной русским казакам Платова в Париже, - истощение и разочарование сквозили повсюду, а само взятие французской столицы, явившееся окончанием всей военной операции, просвещенными жителями города было воспринято как настоящий удар [62].

Дальним прообразом сюжета в опере Никола́ Изуара послужила ранняя средневековая испанская легенда о коварном соблазнителе женщин Доне Хуане Тенорио, в позднейшее время переработанная в классический миф о Дон-Жуане, столь масштабно и разнообразно претворенный в европейской и российской литературной и музыкально-драматической традиции. Новым инвариантом этой легенды явилась басня Лафонтена, откуда либреттист Изуара Этьенн и почерпнул фабулу будущей оперы. Согласно его версии событий, главный герой женат и мстит супруге изменой за измену. Но вот интересная деталь! В отличие от моцартовского персонажа, он губит женские сердца не из любви к искусству и не из простой склонности к губительству, но – подобно ученым-энциклопедистам недавнего французского прошлого, исповедуя собственную «философию», основы которой Жоконд раскрывает в своем первом сольном номере из первого действия «J'ai beaucoup parcouru le monde». Секрет тайной любовной лихорадки Жоконда, о которой он так лирично повествует в своем на весь мир знаменитом «Романсе» - это страх неразделенной любви, которую, наконец, познал сердце, и о которой он говорит Эдиле в своих куплетах из первого действия:

Dans un amoureux délire,
Un berger jeune et discret,
Disait ainsi son martyr :

<...>

Mais hélas! Cette que j'aime

Ne rend pas amour

Pour amour.

Этот смысловой рефрен, «в любовной лихорадке», устанавливает смысловую арку, концентрически скрепляющую сюжет и действие («Романс» из 3-го действия) оперы. Все три ее действия полны изящной грации, не исключаяющей, впрочем, отдельных вспышек умеренного аффекта; развитие сюжета протекает естественно, непринужденно и непретенциозно, давая простор живой и экспрессивной, при показе чувств, природной фантазии композитора.

Каким бы малым ни казалось влияние оперно-комического творчества Никола Изуара в контексте русской классической музыкально-драматической и развлекательной культуры, оно все же оставило более значимый след, нежели это принято полагать. Речь идет о таком знаковом для русской литературной традиции и культуры в целом произведении, как повесть А.С.Пушкина «Метель».

Здесь краткая музыкальная реминисценция-ремарка, непосредственно связанная с оперой Изуара, вводит финальный эпизод повести, открывающийся массовой сценой – крупным планом, изображающим возвращение русских войск из победоносного похода. «Время незабвенное! Время славы и восторга! Как сильно билось русское сердце при слове *отечество!* Как сладки были слезы свидания! С каким единодушием мы соединяли чувства народной гордости и любви к государю!» [73]. Этот пассаж предваряется панорамой подходящих русских войск, где и задействована указанная музыкальная аллегория: «Между тем война со славою была закончена. Полки наши возвращались из-за границы. Народ бежал им навстречу. Музыка играла завоеванные песни: *Vive Henri-Quatre*, тирольские вальсы и арии из *Жоконда*».

На первый, скользко поверхностный взгляд, упоминание этих трех музыкальных явлений, названных Пушкиным «завоеванными песнями», может показаться мимолетной и весьма непритязательной музыкальной зарисовкой очевидца событий, каковым юный поэт несомненно являлся, встречая русских победителей, вернувшихся из Парижа, наравне с другими представителями русского общества, триумфально приветствовавшими воинов в 1814-м году. Эта музыкальная аллегория, задающая гипертекстуальную глубину, расширяющая музыкально-семантическое поле пушкинской повести, при поверхностном рассмотрении кажется вполне типичной музыкальной иллюстрацией, каких много в истории русской классической литературы. Достаточно вспомнить Каватину Нормы из оперы Винченцо Беллини «Норма»,

вложенную в уста прелестной Ольги Штольц в гончаровском «бестселлере» «Обломов». Однако пушкинская аллюзия значительно глубже, емче гончаровской, так как она латентно – ретроспективно и проспективно «режиссирует» поэтику и утверждает архитектонику всей повести, создавая целый лабиринт ассоциативно-контекстуальных и даже вполне сюжетных аллюзий. Подобно изящному, резному завитку, своим едва уловимым поворотом открывающему в старинном и давно знакомом секретере тайный архив, оберегающий неведомые тайны, эта невзрачная деталь – музыкальная энигма-трилемма, - способна осветить авторский замысел повести в новом свете, раскрыв ее секретный смысловой код, невнятный случайному читателю и хорошо знакомый прямому пушкинскому адресату, обладающему мало-мальской художественной и исторической эрудицией, и сообщая всей последующей сцене немногими ощущаемую рельефность, внутреннее напряжение и экспрессию.

Удивительна «математическая» точность этой емкой музыкальной трилеммы-аллегии. Ее природа – сродни математически выверенной «расчисленности» символики в произведениях Баха, неизменно провоцирующей все новый и новый исследовательский интерес и полемику вокруг структурно-семантической архитектоники его произведений. Но то, что естественно у немецкого автора, музыканта, с его склонностью к соразмерной пропорциональности в применении подчеркнуто барочных формул, поистине удивляет у великого русского поэта, которому в лицейские годы с таким трудом давалась математика! Музыкальный «пассаж» из «Метели» столь парадоксален, что вслед за героем Пушкина-Чайковского заставляет изумленно воскликнуть: «*Se non e vero, e ben` trovato!*».

Тема первой «завоеванной песни», популярной на волне активных военных действий в Европе французской песенки «Да здравствует Генрих Четвертый!» условно делит семантико-гипертекстуальный «хронотоп» пушкинской «Метели» на три условно-конвенциональные смысловые сферы, на три контекстуально-временных пространства. Первое из них – «*voire*», «пить», - описывает экспозицию повести, завершившуюся злой, явно нетрезвой выходкой на тайной сельской свадьбе, разбившей светлые надежды Марьи Гавриловны на счастье. Второе – «*battre*», «биться, сражаться» живописует подвиги тех же героев в общей панораме наполеоновского нашествия на Россию, характеризуя мужество и самоотверженность вчерашних повес, мгновенно постаревших и возмужавших в огненном дыме героической баталии. Третью – [etre] «*Vert gallant*» в данном случае удобнее трактовать в более широком смысле и перевести как «искусство любви». Она венчает собой

развязку повести, давая выход лирическим любовным чувствам в их самой трогательной и проникновенной форме.

Весьма семантически емко и второй музыкальный «рефрен» «Метели» - тирольский вальс, предлагающий собой целый комплекс смысловых ассоциаций и нюансов. Яркая национально-жанровая краска при создании образа вступающих на родную землю победоносных войск, вальс – это танец, который пока еще робко вступает на паркетные полы аристократических бальных залов. В контексте пушкинской повести он мало эстетизирован и снабжен специфической музыкально-семантической «национальной» привязкой, которая напоминает как о странах, которые пришлось пройти русскому войску – аллегория «пространственной широты», - так и о союзниках, бок о бок сражавшихся в битве за взятие Парижа (Пруссия). Третье значение этой реминисценции – это «тирольскость» как выражение преемственности и историко-смыслового, символического тождества победы над Наполеоном под руководством нового великого русского полководца М.И.Кутузова с «викториями» непобедимого русского военного стратега Александра Суворова, которому покорился непроходимый альпийский Сен-Готар с его «тирольскими» музыкальными традициями. Сколь бы восхитительны ни были бальные вальсы более позднего времени, тирольский вальс, с характерными для него неспешностью, несколько гротескной церемонностью и «а ля вокальными» альпийскими руладами в стиле «йодль» был надолго удержан отечественным музыкальным сознанием как самобытный образец вальсового жанра, ярко рисующего имманентные национальные художественно-экспрессивные черты и специфические мелодико-гармонические приемы: упрощенность функционального языка, преобладание автентичности, ясность гомофонной фактуры и характерные «вокальные» мелодические формулы тирольской жанровой колоратуры. Об этом ярко свидетельствует и факт включения этой жанровой разновидности (тирольский вальс) в «Детский альбом» П.И.Чайковского, где он озаглавлен как знаменитая «Немецкая песенка».

Третий музыкальный символ повести самым непосредственным образом устанавливает тайные и явные параллели с оперой Никола Изуара «Жоконд», рефрен и куплеты которого «на штыках» принесли в Россию победоносные русские войска. Сложно утверждать с достоверностью, где и когда А.С Пушкин познакомился с сюжетом «Жоконда», чья русская премьера состоялась уже через год после возвращения войск из парижского похода. Тем не менее, можно положительно предполагать, что фабула повести, пусть и в общих чертах, отдаленно, но все же в достаточной мере повторяет рисунок «злочлчений» изуаровского месье Жоконда. Сюжетное родство повести и оперного либретто

иногда кажется столь явным, что и саму пушкинскую повесть словно бы впору переименовать в классическом «изуаровском духе»: «Метель, или Жоконд на русский лад». Брак, после которого недовольные друг другом супруги расстаются; богатые событиями, в нашем случае, военные странствия героя-любownika и отъявленного повесы Бурмина-Жоконда – «J'ai parcouru le monde» («Полмира я объехал» - ария Жоконда из первого действия оперы); объяснение героев, предваряемое в опере глубоким беспокойством Жоконда из-за возможного отказа его же супруги в супружеских чувствах и верности, выражением которого и является знаменитый романс Жоконда, покоровший Париж «Dans un delire extreme» и настроение которого весьма созвучно психологическому состоянию гусара Бурмина в пушкинском варианте сюжета: «Всегда возвращается к ней, к первой любви своей!» (перевод П.А. Корсака).

Был ли, не был ли знаком Пушкин с тезой и антитезой, лежавшей в основе шумной и ожесточенной полемики, разразившейся между двумя центральными петербургскими периодическими изданиями «Сын Отечества» и «Русский инвалид», в 1815-м году разделившей столичное просвещенное общество на два противоборствующих лагеря, - была ли ему в достаточной мере известна фабула нашумевшей французской комико-романтической оперы Никола Изуара «Жоконд», утверждать затруднительно. Но, так или иначе, но великий поэт завершает свою повесть еще одной смысловой параллелью, глубоко роднящей оба произведения: как долго бы ни «волочился» Дон-Гуан-повеса, столь совершенно владеющий искусством «вина, сражений и любви» - «boire, battre et Vert gallant» (песенка «Да здравствует Генрих Четвертый!»), он рано или поздно сдастся перед неотразимой силой настоящего, искреннего взаимного чувства. При этом Пушкин – великий художник во всем, - значительно возвышает образ Жоконда, решительно лишая своего Бурмина черт классического парижского петиметра, образ которого был предложен художественной парадигмой минувшего, XVIII-го века и поддержан наступившей эпохой сентиментализма, недвусмысленно показавшей, во что «выродился» былой герой-соблазнитель и несокрушимая гроза женских сердец средневековья Дон Хуан Тенорио. В оптимистически жизнеутверждающем, чуждом всякого модного байронического скепсиса итоге повести, великий русский поэт убедительно парирует главные аргументы пуристов-охранителей, затеявших оживленную полемику о недопустимости «жокондов» в русском обществе и на русской сцене, и их тлетворном влиянии на мужские и женские нравы: народ русский, победивший Наполеона и его бесчисленные рати здоров в духовном отношении и нравственно богат настолько, что без явного вреда для себя способен преодолеть и побороть и эту, уже сдающую свои позиции в Европе, болезнь.

Список литературы:

1. Русская музыкальная литература, Вып. 1: учеб. пособ. - Ленинград, 1979.
2. Оголевец А., Заметки об эстетике М.И. Глинки: статья/А.Оголевец. – Вопросы музыковедения, Вып. 1.- М., 1954.
3. История зарубежной музыки: учеб. пособ.- М., 1980.
4. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 28-ми тт., Т 12, ч. 1: собр. соч./И.С.Тургенев
5. Арапов П.Н. Летопись русского театра
6. Собрание анекдотов из жизни государей, князей, министров. Т. 2
7. Браудо Е.М. Всеобщая история музыки. Т.2

Дорожкина Римма Николаевна,
преподаватель МБУДО «ДШИ» МО «Дорогобужский район»

О воплощении исполнительской концепции

Даже самые хорошие и мудрые слова должны замолкнуть, пока звучит музыка, пока она говорит с нами на своём языке. Но, выходя из зала, мы делимся впечатлениями, восторгаемся, спорим. Нужно ли обсуждать то, что совсем недавно обходилось без слов? Надо ли вообще говорить о музыке? Ответ может быть только один: безусловно, да. Особенно интересно и ценно для нас мнение самих творцов музыки – композиторов и исполнителей. Музыка сегодня – это самая важная проблема музыканта, это его будни и праздники, это сама жизнь в искусстве, это «пересадочный пункт» из прошлого в будущее [3,с.57].

В век ИКТ музыкальным залом может стать интернет. Только один «клик» компьютерной мышкой, и мы можем услышать исполнение многих музыкантов нашей страны и всего мира. Увлечь, зажечь сердца, заставить почувствовать и пережить музыку удаётся лишь немногим. А ещё важнее услышать в ней пульс времени. Тогда мы, слушатели, сможем переживать, «видеть» музыку. Музыка приобретает значение одного из измерений универсально-эстетического познания.

Когда слушаешь любимое произведение в интерпретации нескольких исполнителей разных стран и нашей страны, невольно возникает мысль, а впоследствии стойкое убеждение в том, что русская исполнительская школа находится на очень высоком уровне. Ведь исполнительская школа – это такое явление художественной культуры, которое свидетельствует об уровне развития профессионального музыкального образования, «его верхней планке».

Во второй половине XIX века в России образовалась «российская исполнительская школа», а именно фортепианная школа, имеющая две ветви:

ленинградская (петербургская) и московская фортепианные школы. Родоначальником русской фортепианной педагогики был Л.В. Николаев, а московскую фортепианную школу возглавляли К.Н.Игумнов, А.Б. Гольденвейзер, С.Е. Фейнберг и Г.Г. Нейгауз. Давно эти великие педагоги-музыканты ушли из жизни, и нет уже с нами их самых крупных учеников – Д.Д. Шостаковича, В.В. Софроницкого, М.В. Юдиной, Н.Е. Перельмана, В.И. Разумовской и многих других, но зёрна фортепианного мастерства, заложенные ими, проросли по всей России. И это не случайно. Многие черты отечественного национального характера и национальных традиций проявились в этой творческой профессии.

Стремясь быть содержательной речью, русское искусство не терпит сухости, рационально-абстрактных построений. Оно обращается «от сердца к сердцу», к чувству, в нём – речь живого человека. В западноевропейском пианизме ещё со времён Ф. Листа господствует тенденция чисто инструментальной трактовки звука. Ф. Бузони доказывал, что «петь» на фортепиано не только трудно, но и противоестественно. В противовес этому русская пианистическая школа всегда отстаивала вокальную трактовку фортепиано, стремясь приблизить, насколько возможно, звучание инструмента к теплоте человеческого голоса.

В качестве примера сравнения исполнительских концепций рассмотрим различные трактовки фортепианного цикла Роберта Шумана «Лесные сцены», ор. 82 (1848 – 1849 г. создания). «Лесные сцены» – одно из самых романтических сочинений Р. Шумана. Торжественно-мистические звучания «Вещей птицы», зловещее «Проклятое место», открыто-жизнерадостная «Охотничья песня», нежнейшие «Одинокие цветы» – всё это атрибуты романтизма, представляющие реальный и фантастический мир. В лесах, в «земном сердце Германии» рождались и росли герои немецкого эпоса. Романтики раскрыли красоту немецкой народной сказки, мир таинственных и фантастических существ – эльфов (духов воздуха), саламандр (духов огня), ундин (духов воды), гномов (духов земли). В «Лесных сценах» Р. Шуман продолжает эту романтическую традицию «двойственного волшебства», которую немецкий писатель-сентименталист Жан Поль обозначил, как «Лунный свет чудесного...» [1,с.346].

Студентка Воронежского института искусств Анна Гусельщикова исполнила «Лесные сцены» на конкурсе пианистов памяти Святослава Рихтера (запись можно найти в сети интернет). В её интерпретации привлекает искренность чувств и необыкновенная простота, простота в высшем проявлении этого слова, стремление к содержательному исполнению, звуковое мастерство. Всё это является важнейшими отличительными свойствами

русской фортепианной школы. Вот они – росточки тех зёрен фортепианного мастерства!

Те же «Лесные сцены» в исполнении профессора консерватории одного из городов Италии Габриэля Фауро звучат совсем по-другому. Габриэль Фауро – прекрасный исполнитель, грамотный и техничный пианист. Первое впечатление – это «Лесные сцены» Р. Шумана, текст точен до нюансов, но почему же скучно слушать? Почему не хочется узнать, а что там дальше, в этом лесу? Ведь это произведение исполняет профессиональный музыкант. Его игра привлекает строгой лаконичностью, логической выверенностью конструкции в целом и всех деталей, тонкостью и стройностью мысли, пониманием стиля, пианистическим мастерством. Но создаётся такое ощущение, что музыкант озабочен поиском тех признаков музыки, которые помогут расчлениить её согласно уже существующей классификации. На первый план в его исполнении выходят поиски жанровой принадлежности отдельных эпизодов, определяя лишь в общих чертах характер пьес данного цикла.

Западноевропейским пианистам зачастую недостаёт мелодического дара. И у Г.Фауро закруглённых, певучих фраз немного. Быть может, главная исполнительская цель пианиста заключалась в достижении виртуозности? Знаменитый немецкий композитор Р. Шуман писал: «Весь хлам пассажей имеет преходящее значение; техника обладает ценностью там, где она служит высшим целям» [5, с.56]. Мудрый завет великих исполнителей прошлого, не утративший своего значения и по сей день, гласит: «Не цени себя в музыке, а цени музыку в себе».

К сожалению, многие молодые исполнители «крайне замкнуты в кругу пресловутого фортепианного быта. «Как зачастую скудны их представления о музыке!» - говорил более полувека назад Яков Зак, известный пианист XX века [4, с.201]. Но Анну Гусельщикову хочется слушать и слушать, ведь в её исполнении на первый план выступает *интонация*, как основа российской пианистической школы. Интонация – есть носитель смысла в музыке. Именно благодаря осмысленности музыкальной речи и умению воплощать этот смысл, тонкому мастерству звукоизвлечения и богатству инструментальных красок и отличаются русские пианисты в мировом исполнительском искусстве. В этом отношении Игумнов К.Н. и его школа в наибольшей мере воплотили и развили традиции «*пения на инструменте*», свойственные русской исполнительской школе вообще и в фортепианной педагогике идущие, главным образом, от А.Г. Рубинштейна.

В интерпретации музыки немецкого романтика Р. Шумана Анной Гусельщиковой эти традиции проявились в каждом звуке и фразе. Исполнитель осмысленно решает музыкальные задачи без отрыва от содержания музыки. В

её исполнении родился сложный сплав рационального и эмоционального (поскольку *интонация* соединяет и то, и другое), а также звукового мастерства, где умение передать нужное звучание ценится более, чем распространённое умение играть «громко и быстро». Ведь суть к пониманию музыки и её интерпретации заключается не в калейдоскопе красивых пианистических форм, и не в быстрых и точных пассажах, как у Габриэля Фауро, а в образах, чувствах, мыслях, настроениях. Вспомним, что Игумнов К.Н. приводил *приоритет содержания музыки* над техникой. Игумнов не просто бережно относился к индивидуальности своих учеников, но буквально культивировал её, «растил индивидуальные ростки» [3,с.78]. На первый план в обучении выходило развитие интеллекта музыканта. Более всего он боялся превращения художественного процесса обучения в механическое фабричное производство, где ученики – сырой материал, а педагог лишь формирует этот материал и выпускает его потоком. Такой же основополагающий художественный и педагогический принцип у Г.Г. Нейгауза: «Чем яснее цель (содержание, музыка, совершенство исполнения), тем яснее она диктует средства для её достижения...Что определяет как, хотя в последнем счёте как определяет что (закон диалектики)» [2,с.123].

Вернёмся к впечатлению от прослушивания исполнения «Лесных сцен» Р. Шумана. Каждая пьеса приобретает свой индивидуальный колорит. Например: сумеречный, однотонный музыкальный пейзаж *Verrufene Stelle* – «Проклятого места», его резкий ритм хмурой начальной фразы, стынувшая оцепенелость мелодий контрастирует с проникновенным лиризмом, полным гармонических и мелодических красот *Einsqme Blumen* – «Одиноких цветов» за счёт мягкости и певучести штрихов. Это и есть *магия фортепианного исполнительства*.

К сожалению, мы нередко идентифицируем педагогический и художественный подход. Мы *разучиваем* великие творения И.С. Баха, В.А. Моцарта, Л.В. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена и других композиторов. А для того, чтобы войти в их мир, требуется нечто большее, чем усердие ученика или артистизм художника. Отношение интерпретатора к искусству должно быть таким же, как у глубоко религиозного человека к вере. Лишь в таком случае музыка может стать ключом к пониманию жизненных явлений. Это, конечно, не означает, что в музыке вы найдёте объяснение любой жизненной ситуации. Главное в интерпретации музыкальных произведений войти в удивительный мир сознательного и бессознательного, превратив его в индивидуальное и неповторимое переживание [3,с.257].

Со временем мы научимся разгадывать музыку, научимся без помощи извне входить в её таинственный мир, угадывать то, что, быть может,

зашифрованным остаётся и для исполнителя, и, как это ни парадоксально звучит, даже для её создателя. В этом единственное преимущество музыкознания – ему дано познавать музыку во всех её сложных взаимосвязях с жизнью и культурой, прошлым и настоящим.

Список литературы:

1. История немецкой литературы в 3-х томах. - М., 1986.
2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. - М., 1987.
3. Светланов Е.А. Сборник статей, рецензий, очерков. - М., 1979.
4. Цыпин Г.М. Музыкальное исполнительство: теория и практика. - Санкт-Петербург, 2001
5. Шуман Р. Альбом для юношества. - М., 1982.

Орлова Илона Валдисовна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Специфика и организация работы с начинающими в учреждении дополнительного образования на современном этапе развития общества

В условиях перехода на новые федеральные государственные образовательные стандарты роль учреждений дополнительного образования в общей системе образования детей увеличивается с каждым годом. В связи с огромной загруженностью родителей все чаще воспитанием детей занимается не семья, а учреждение дополнительного образования. Поэтому государство предъявляет все большие требования к образовательным институтам общества, на которых помимо обучения возложена серьезная функция воспитания, формирования морально-нравственного облика будущего поколения.

Ориентация на непрерывно развивающуюся личность, переход от репродуктивной модели образования к продуктивной – это качественно новые черты, с помощью которых можно охарактеризовать инновационную модель современного образования. Благодаря данным критериям формируется такое понятие, как непрерывное образование, где его неотъемлемую часть составляет и система дополнительного образования.

В воспитательно-образовательном процессе большую роль играют нестандартный и вариативный подходы, с помощью которых можно сохранить самые важные составляющие системы дополнительного образования - возможность выбора и желание детей обучаться. Дополнительное образование нацелено на формирование ребёнка как личности, развитие его творческого потенциала, становление индивидуальности в комфортных условиях для

ребёнка, а также развитие его способностей и применение его знаний, навыков и умений на практике.

Ребенок, который пришел с огромным желанием заниматься в учреждении дополнительного образования должен не утратить его на протяжении всего периода обучения. А на начальном этапе педагог должен проявить все свое мастерство, весь накопленный за многие годы опыт, чтобы заинтересовать, увлечь обучающегося (маленького ребенка), привить ему желание заниматься выбранным делом.

Начальное обучение – это часть общей работы с обучающимися, имеющая свои особенности и свою специфику. В данный период воспитывающее влияние преподавателя на ученика сказывается очень сильно, отчасти потому, что педагог является его первым в жизни учителем. При работе с начинающими, педагог приступает к возведению своего рода образовательного фундамента. Все это имеет существеннейшее значение для последующей работы, да и вообще для отношения ребенка к выбранному делу. Исправлять допущенные учителем ошибки довольно трудно, связано с затратой большого времени, кроме того, не все ошибки, допущенные педагогом, могут пройти бесследно. Формально первые проведенные занятия могут вообще полностью оттолкнуть ребенка от занятий в учреждении дополнительного образования.

Формирование мотивации личности к познанию и творчеству, проведение дополнительных образовательных программ и услуг в интересах личности, общества, государства – вот, что представляют из себя основные назначения учреждений дополнительного образования детей. В полной мере реализовать данные назначения помогают учреждения дополнительного образования, которые имеют свои особенности и отличия в сравнении с другими типами образовательных учреждений.

Необходимыми условиями существования учреждений дополнительного образования являются свобода выбора вида и рода деятельности ребенком и его родителями, выбор педагога, обучающей программы, а также наличие возможности менять их. С этой стороны по сравнению с обычной школой система дополнительного образования имеет больший круг благоприятных для ребёнка возможностей. Так, несмотря на предметную ориентацию многих учреждений, ребёнок может сделать выбор необязательно в пользу приоритета данного предмета. Ведь ему могут нравиться другие предметы, роли, увлечения, в которых он сможет достичь успеха, и благодаря выбору которых ребёнок сможет изменить коренным образом свой дальнейший жизненный путь.

В быстроразвивающемся современном обществе большой ценностью является особый вид отношений между учителями дополнительного образования и их воспитанниками, который основан на уважении личности ребенка, заботе о его жизни и здоровье, демократии, свободе. Это не просто прописные истины, а самая настоящая основа отношений, которая строится с одной стороны, на свободе выбора ребёнком своего педагога; а с другой – на желании и стремлении преподавателя быть значимым для ребёнка.

Для начинающего обучение ребенка сам педагог дополнительного образования всегда приобретает особый интерес. Дети выбирают преподавателя, без принуждения посещают занятия, с желанием проводят и домашние занятия ребенка. Статистика проведенных исследований показывает, что для большинства воспитанников педагог дополнительного образования является самым авторитетным взрослым, на которого они хотят быть похожими. В основном, педагоги дополнительного образования - это творческие личности, так как тот человек, который стремится побудить в воспитаннике творческую жилку, должен обладать неиссякаемым источником творчества и в самом себе. В личности преподавателя дополнительного образования как носителя национальной культуры кроется огромная сила. Большую роль в деятельности педагога дополнительного образования занимает моделирование различных ситуаций в образовательном процессе, разработка собственных образовательных программ, организации образовательного пространства в учреждении.

Учреждения дополнительного образования, как правило, широко взаимодействуют с учреждениями и организациями других творческих и спортивных направлений. Это учреждения культуры и спорта, научные учреждения и организации, сфера профессионально-технического образования, промышленные предприятия, другие образовательные учреждения. Именно благодаря тесной связи учреждений дополнительного образования с разными учреждениями создается возможность для полноценного развития начинающего обучение ребенка, его самоопределения, развития, желания участвовать в различных конкурсных и показательных выступлениях, его конкурентоспособности.

Необходимую профессиональную информацию для обучающихся также обеспечивает учреждение дополнительного образования. Здесь осуществляется процесс ознакомления с основными профессиями и специальностями: их содержанием, условиями труда, его организацией, формами и сроками освоения, возможностями трудоустройства. В учреждениях дополнительного образования есть все условия для того, чтобы попробовать себя со всевозможных профессиональных сторон.

Таким образом, на протяжении всего процесса участия в различных видах деятельности происходит активизация начинающего обучение ребенка, то есть формируются умения, навыки, знания детей в выбранном виде деятельности, развиваются способности и интересы, проявляются возможности и качества детей, которые при поступлении ребенка было невозможно определить. Может сложиться и так, что, занимаясь в учреждении дополнительного образования и совершенно не задумываясь на начальном этапе обучения, со временем ребенок осознанно выберет будущую профессию и начнет к ней готовиться.

Основными результатами подготовки начинающих обучение детей наряду с их самоопределением можно считать воспитание таких важных качеств для современного человека, как трудолюбие, формирование потребности в труде и осознанного отношения к нему, компетентности, широкого кругозора и профессиональной мобильности. Это те качества, без которых немислимо существование человека в современном обществе. Помимо этого, в процессе участия детей в реальной экономической деятельности происходит овладение современными экономическими знаниями, формируется новое экономическое мышление, предприимчивость, самостоятельность, инициативность. Готовность творчески разрешать проблемные ситуации, принимать нестандартные решения детям позволяет участие в конструкторской и научно-исследовательской деятельности.

Одной из важнейших задач в деятельности педагога дополнительного образования является задача формирования и развития у воспитанников элементов творческого мышления, интеллектуальной активности, творческой фантазии, эмоционального восприятия мира. Именно включение детей в активную творческую деятельность с самого раннего возраста, предоставление им возможности самостоятельного творчества, включение в эксперимент, создание условий для моделирования и конструирования - одна из важнейших задач в работе с начинающими в деятельности педагога дополнительного образования.

Как мы знаем, семья для ребёнка младшего возраста – это главный авторитет в приобретении первого жизненного опыта, в формировании отношения ко всему окружающему. Следовательно, от степени серьезности отношения родителей к виду деятельности, которой занимается ребёнок в кружке; вовлечённости семьи в развитие творческой составляющей ребёнка; внимательного и осознанного отношения к педагогам дополнительного образования и к системе дополнительного образования в целом зависит успех организации педагогического процесса в учреждениях дополнительного образования детей. То, насколько будет успешной и полезной для ребёнка его деятельность в учреждении определяется по отношению семьи обучающегося к

его занятиям. Поэтому педагогу мало ограничиваться проведением обычных уроков с обучающимися в классе. С первых дней занятий с ребенком преподавателю необходимо уделять внимание, тщательно планировать и продумывать работу с родителями обучающихся. Преподаватель, принимая ребенка в свой класс, принимает и всю его семью тоже. Это неременное условие успешной работы педагога дополнительного образования в современных реалиях.

Выбор формы работы с родителями часто зависит от направления деятельности конкретного педагога дополнительного образования. Самая *простая форма* работы с родителями – это родительское собрание. Как правило, его проводят все преподаватели учреждений дополнительного образования. Самое главное в организации и подготовке такого мероприятия это то, что педагог должен помнить, что собрание проводится для совместного с родителями поиска педагогического решения каких-либо проблем, а не для того, чтобы хвалить или ругать отдельных обучающихся. Это можно сделать с родителями *сложных* учеников наедине. Начиная такую беседу, педагог должен быть настроен *на её позитивный исход*. На общем же родительском собрании нужно предложить родителям какую-либо тему в виде информации, обсудить организационные моменты работы с детьми, продумать вопросы для обсуждения, интересующие родителей, касающиеся процесса обучения и воспитания. Очень хорошо зарекомендовал себя и метод тестирования на различные актуальные темы по вопросам обучения детей. Такое тестирование необходимо проводить регулярно с целью выявления и решения всех текущих проблем в обучении. Необходимо заранее продумать вопросы для обсуждения, касающиеся процесса обучения и воспитания детей, которые заинтересуют их родителей.

Открытый урок для родителей является еще одной из форм работы с родителями не только на начальном, но и на всех периодах обучения детей. Такие мероприятия не требуют особой подготовки и являются весьма эффективным способом привлечения внимания и развития интереса родителей к творчеству их детей. Роль концертов для родителей, организуемых в музыкальных школах и школах искусств, а также в хореографических кружках также очень важна на всех периодах обучения детей в учреждениях дополнительного образования.

Позитивную роль в приобщении родителей к творчеству их детей имеет *совместная деятельность*, в которой принимают участие обучающиеся вместе с родителями:

- фестивали и концерты семейного творчества (ансамбли, дуэты) в творческих кружках и ДМШ,

- «весёлые эстафеты» и соревнования с участием всей семьи в кружках спортивного направления;
- командные познавательные игры, в которых могут принимать участие не только члены семей обучающихся, но также и их друзья, сверстники. Педагог получает тем самым возможность пригласить в своё объединение новых детей;
- совместные праздники: «Новый год», «Рождество», «Масленица» и др., в подготовке и проведении которых дети и родители принимают совместное участие.

Такие мероприятия укрепляют интерес к данному направлению деятельности, развивают чувство ответственности у родителей и их детей. Главное, всегда помнить, что родители также являются участниками мероприятия, а это значит, что наряду с детьми должны иметь возможность для собственной самореализации в творческом плане; почувствовать, что исполняют свою роль успешно, и, несомненно, получить отличное настроение.

Во время каникул будет целесообразно организовать совместные с родителями походы в музеи, театры, для музыкальных объединений – походы в филармонию. Для того, чтобы данные мероприятия имели позитивный результат и не вызвали негативного отношения, педагог должен подготовить будущих зрителей к восприятию, а после мероприятия провести итоговую беседу-обсуждение, где родители наряду с их детьми, будут делиться своими мыслями о прошедшем мероприятии. Это поможет детям, родителям и педагогу лучше узнать друг друга. Чем более дружескую и доверительную атмосферу создаст вокруг себя педагог во время обсуждения, тем более искренними и честными будут высказывания всех присутствующих на таких обсуждениях.

Кроме того, проведение совместных с родителями загородных походов и пикников может также способствовать сплочению коллектива, укреплению дружеских, доверительных отношений между детьми, их родителями и педагогом.

В наши дни существует очень много сложностей и проблем в процессе работы с начинающими учениками, и однозначных рецептов для разрешения этой ситуации нет. Однако, однозначно лучшими помощниками преподавателя на пути к успеху являются дружный, сплочённый им детский коллектив, поддержка родителей, собственное творческое отношение к делу.

Основные противоречия нового этапа развития российского дополнительного образования связаны с изменившимися социально-экономическими условиями, внедрением в сферу дополнительного образования рыночных отношений, предъявляющих особые требования к педагогу. Высококвалифицированный преподаватель дополнительного образования

должен быть компетентен в различных областях гуманитарного знания; обладать социальной и профессиональной мобильностью; уметь адаптироваться к изменяющимся социально-культурным условиям и потребностям рынка труда; нести и сохранять мастерство и традиции российской системы дополнительного образования.

Таким образом, современное дополнительное образование можно назвать гибкой, динамичной, многоуровневой системой, которая основана на индивидуальном подходе к начинающим образованию обучающимся. Эта система, благодаря своей личностной ориентированности на каждого ребенка, может успешно решать задачу подготовки поколений для жизни в современном информационном обществе. И педагог дополнительного образования должен соответствовать всем требованиям, предъявляемым к нему в духе времени.

Список литературы:

1. Буйлова Л.Н., Кленова Н.В. Дополнительное образование детей в современной школе // Образование в современной школе [электронный ресурс] URL. [http://http://www.twirpx.com/file/566911/](http://www.twirpx.com/file/566911/)
2. Ткач В.А., Алексеева И.Н., Кузнецова Т.Д., Коробец В.А. Совершенствование системы дополнительного образования в школе в условиях перехода на федеральные государственные образовательные стандарты [электронный ресурс] URL. <http://yamal-obr.ru/articles/sovershenstvovanie-sistemi-dop-obrazovan/>
3. Трухина Т.В. Интеграция общего и дополнительного образования как механизм реализации стратегии ФГОС [электронный ресурс] URL. <http://radugainz.68edu.ru/documents/truhina.doc>
4. Выготский Л. С. Педагогическая психология, под ред. В. В. Давыдова. М., 2008.
5. Смирнова Е. О. Детская психология: Учебник для студентов высших педагогических учебных заведений, обучающихся по специальности «Дошкольная педагогика и психология». - М., 2006.
6. Гершунский Б.С. Философия образования для XXI в. - М., 2002.
7. Иванов Д.А. Компетентностный подход в образовании: проблемы, понятия, инструментарий. - М., 2005.
8. Каган М.С. Культурология: Учебник / под ред. Ю.Н. Солонина, М.С. Кагана. - М., 2005.
9. Новиков А.М. Российское образование в новой эпохе (Парадоксы. Наследия. Векторы развития). - М., 2000.

Андропова Ирина Михайловна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Работа над фактурой в произведениях

Обоснование актуальности проблемы: На основе восприятия и рационализации фактуры исполнитель-аккомпаниатор получает возможность полностью сосредоточиться на выстраивании во времени и пространстве логики развертывания музыкальной идеи. Совершенствование техники является неотъемлемым компонентом успешности оформления музыкального образа, воплощения художественного замысла.

Гипотеза: Грамотное обучение восприятию и рационализации фактуры позволит в дальнейшем избежать многих технических трудностей. Для проверки выдвинутой гипотезы были использованы следующие методы исследования:

- метод исследования фактур на уроках аккомпанемента;
- обобщение данных по проблеме рационализации фактур в фортепианных аккомпанементах с преподавателями.

Степень разработанности проблемы: С этой проблемой постоянно сталкиваются преподаватели в консерваториях, в средних музыкальных учебных заведениях работая со студентами и в музыкальных школах. «Задача всегда одна и та же - музыка. Всё идёт изнутри, от представления, которое как-то получаешь...» - говорил русский пианист К.Н. Игумнов. Много времени, внимания отдавал он подбору удобной аппликатуры, распределению музыкального материала между руками, достигая этим пианистического удобства. Принцип рационального распределения материала между руками последовательно проводился Ф. Листом в исполнении своих сочинений и при исполнении произведений других авторов. Лист, с одной стороны упрощал фактуру музыкальных произведений, для облегчения работы исполнителя, с другой - увеличивая блеск и красочность исполнения. «Лист всегда был на стороне пылливой пианистической мысли, стремящейся к совершенствованию фортепианного стиля, к избавлению от неудобных позиций, к упразднению лишних нот» - писал Я. Мильштейн, исследователь творчества великого композитора. Заслуженный артист России, преподаватель государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург), а также Московской консерватории, профессор, известный пианист-аккомпаниатор Е. Шендерович выпустил книгу «В концертмейстерском классе», где обобщил свой опыт работы в концертмейстерском классе и опыт своих коллег. Он очень точно отметил все трудности окружающие концертмейстера. Весь процесс приспособления пианиста к фактуре, иногда постепенный и длительный, иногда скоропалительный, когда концертмейстер выходит на сцену без репетиций, читая с листа незнакомое произведение, умение охватывать музыкальный текст, не разбирая

подробно ноту за нотой, домысливать его вперёд, умение охватить музыкальную фактуру произведения, стилевые особенности, ритмическую структуру.

План работы по этапам:

1. Проанализировать фактуру, понять значение различных исполнительских вариантов её прочтения. Это может помочь обучающимся более тонко понимать произведение:

- фактура фортепианной партии нередко является результатом переложения какой-либо партитуры или расшифровки нотной в произведениях старинных авторов и следовательно, не может быть признана оригинальной;

- даже оригинальные фортепианные партии вокальных и инструментальных произведений некоторых композиторов бывают порой весьма сходны по стилю изложения с клавирами (переложениями) их собственных симфоний или опер, причина названного явления заключена в оркестровом характере мышления композиторов, что делает манеру их фортепианного письма менее пианистичной;

- к исполнителю-концертмейстеру предъявляются особые требования, связанные со спецификой его профессиональной деятельности: не только в ансамблевом отношении, но и во всём, что связано с освоением собственной партии, он должен проявлять максимальную мобильность, гибкость и находчивость. В частности, владение навыками рационализации фактуры позволяет ему быстрее и успешнее преодолевать трудности, облегчая, в том числе их процесс чтения с листа. Умение сделать исполнительскую редакцию (или транскрипцию) фортепианной партии является особенно необходимым именно для пианиста-концертмейстера.

2. Аппликатура: незначительные сами по себе варианты в распределении материала (могут перераспределяться всего одна или несколько нот) нередко ведут к весьма заметным и существенным аппликатурным изменениям, давая исполнителю возможность выбрать наиболее удачный в том или ином аспекте вариант аппликатуры.

3. Различные способы распределения материала между руками.

Причины: недостаточное музыкальное развитие, недостаточно доступен нотной материал, неумение функционально подойти к фактуре и концентрировать свое внимание, отсутствие пианистической координации, неумение преодолевать психологический барьер при сложной фактуре.

Цель: определить средства, способствующие восприятию и рационализации фактуры в аккомпанементах, помочь обучающемуся почувствовать себя уверенным. Специфика сольной и аккомпаниаторской деятельности очень различна, многие солисты-пианисты не владеют искусством аккомпанемента, и, наоборот, концертмейстеры, прославившие себя высоким мастерством и художественным уровнем аккомпанемента, не проявили себя как солисты. Приспособление обучающихся к фактуре исполняемого произведения ещё не означает, что он способен к восприятию и рационализации фактуры в аккомпанементах. Чтобы он

чувствовал себя уверенно, умел бы выполнить поставленные преподавателем задачи и постепенно, от простого к сложному, научить его всем приёмам необходимых концертмейстеру (чтение с листа, транспонирование, умение пользоваться аппликатурными формами, владение педализацией).

Задачи:

- Научить распределять материал между руками.

Мероприятие:

Способы перераспределения материала: можно выделить условно:

1. распределение (материал, предназначенный для исполнения одной рукой, исполняется обеими)

2. суммирование (материал, предназначенный для исполнения обеими руками, исполняется одной рукой).

На практике оба приема постоянно сочетаются.

- Уметь выбрать при исполнении музыкального эпизода самый удобный вариант исполнения.

Мероприятие: Самые незначительные сами по себе варианты в распределении материала (могут перераспределяться всего одна или несколько нот) нередко ведут к весьма заметным и существенным аппликатурным изменениям, давая исполнителю возможность выбрать наиболее удачный вариант аппликатуры.

- Уметь сокращать фактуру.

Мероприятие:

Сокращение фактуры (изъятие некоторых аккордовых тонов, снятие удвоений и т.п.) может осуществляться с целью достижения большей свободы и технической стабильности (у пианистов с небольшими руками).

- Задерживать некоторые звуки, вместо их повторения.

Мероприятие:

Осуществляется иногда с целью более яркого и пластичного произнесения мелодической линии, а также для достижения более связного штриха, как, например, в романсе Дебюсси «Чудесный вечер», Рахманинов «Утро».

- Научить сыграть тот или иной эпизод различными способами и отыскать нужный вариант разрешения трудностей.

Мероприятие:

Много приёмов в работе, позволяющих на практике увидеть, каким образом можно рационально, без ущерба для музыкальной ткани, делать преобразования фортепианных аккомпанементов. Это способствует формированию творческой инициативы и активности исполнителя по отношению к зрительной картине нотной записи.

В этом - один из ключей к решению художественных и технических задач пианиста.

Решение: инновационные методики преподавателей; использование новых авторских программ; педагогическое мастерство преподавателей. Желание преподавателей помочь обучающимся в преодолении этих трудностей.

Продукт: обучающийся, успешно справляющийся с трудностями, возникающими при изучении сложных фактурных произведений. Создание методических сборников с музыкальным материалом, где будет использовано рациональное распределение материала между руками, с продуманной аппликатурой. Критерии эффективности: оценки, полученные обучающимися при исполнении музыкального материала; периодический срез знаний.

Список литературы:

1. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. - М., 2008.
2. Коган Г. М. О фортепианной фактуре. - М., 2001.
3. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. - М., 2002.
4. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности. - М., 2004.
5. Шендерович Е. О. О преодолении пианистических трудностей в клавирах. - Л., 2007.

Рогова Светлана Александровна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Специфика работы в классе фортепианного ансамбля

Жанр фортепианного дуэта существовал в Европе, начав интенсивно развиваться во второй половине 18-го века, он сделался необычайно популярным и превратился в неотъемлемую часть музыкальной жизни. Музыку для фортепиано в четыре руки писали почти все композиторы 19-го столетия, в этот процесс включились не только композиторы Европы, но и Нового Света.

Зарождение четырёхручного ансамбля в России относится к концу 18-го века. В стране шёл процесс формирования камерно-инструментальных жанров. Сентиментализм и новые романтические веяния способствовали развитию камерного домашнего и салонного музицирования.

Четырёхручное музицирование, распространённое и любимое в России, было неотъемлемой частью общего развития музыкальной культуры страны. Оно подготовило почву для создания тех дуэтных сочинений, которые принадлежат классикам отечественного искусства, начиная с М. Глинки.

Четырёхручные произведения успешно применялись в педагогической практике. Наличие четырёх рук давало возможность передать на фортепиано оркестровые эффекты: насыщенность полнозвучных тутти, разнообразие приёмов звукоизвлечения, штрихов (к примеру: одновременное звучание

выдержанных звуков, подвижных голосов) и некоторые тембровые свойства отдельных оркестровых сочинений. Четырёхручная литература охватывает сочинения различной степени сложности, предназначенные и для домашнего музицирования и для педагогической работы и для исполнения на эстраде.

Определились основные типы фактуры ансамблевого изложения, которые можно схематически свести к следующим:

1. Изложение «голос с сопровождением», имеющие несколько разновидностей, среди которых одной из наиболее характерных является звучание мелодии у PRIMO и аккордового или арпеджированного сопровождения у SECONDO.

2. Диалоговая фактура – произведения сходного музыкального материала, звучащие в разных регистрах поочередно у разных партий.

3. Полифоническая фактура подразумевает мелодическую самостоятельность голосов каждой партии или многообразные варианты контрапунктических перестановок между партиями.

Игра в ансамбле – одна из форм развивающего обучения в фортепианном классе. Её задачи:

- формирование творческих способностей;
- развитие музыкально-художественного вкуса;
- приобретение профессиональных навыков;
- расширение кругозора, воспитание грамотных любителей музыки.

Ансамблевая игра представляет форму сотрудничества, позволяет учесть возрастные и индивидуальные способности учащихся, выступает как коллективный вид деятельности, оказывает положительный эффект на процесс развития игровых навыков и способностей.

Работа над фортепианным ансамблем интенсивно развивает образное мышление учащихся в формировании обобщённых музыкальных понятий, способствует развитию аналитической и логической памяти.

Игра в ансамбле позволяет успешно вести работу по развитию чувства ритма. Она помогает заложить элементарные основы ритма, а также владеть метро-ритмическими категориями.

Ансамбль способствует интенсивному развитию всех видов музыкального слуха (звуковысотного, гармонического, полифонического, темброво-динамического).

Очень важен подбор ансамблевого репертуара. На первых порах первая партия у ученика должна быть предельно простой, как мелодически, так и ритмически. Хорошо, если вторая партия будет представлять пульсацию, заменяя ученику счёт. Играя в ансамбле, учащиеся находятся в определённых метро-ритмических рамках. Необходимость держать свой ритм делает усвоение различных ритмических фигур более точными. Освоенный навык

воспроизведения мерной пульсации выстраивает основу для развития чувства темпа.

Начиная работу в классе фортепианного ансамбля, составляем дуэты. Партнёрами часто становятся дети приблизительно одинакового уровня подготовки и близкие по возрасту.

К первым шагам ансамблевой техники относятся посадка. Сядь вместе за одним роялем, каждый партнёр имеет в своём распоряжении только половину клавиатуру, поэтому учащиеся должны поделить её так, чтобы не мешать друг другу.

Педализация. Педализирует исполнитель второй партии, так как она служит фундаментом. Ему необходимо слушать внимательно своего товарища. Полезно предложить ученику, исполняющему вторую партию, ничего не играть, а только педализировать во время исполнения партнёром первой партии.

Способы достижения синхронности при взятии и снятии звука. Большой тренировки и взаимопонимания требует синхронность начала игры. Нужно объяснить учащимся применения в этом случае аупф такта. Не начав играть, партнёры должны договориться о том, кто будет показывать вступление.

Равновесие в звучании, согласование приёмов звукоизвлечения: это передача голоса от партнёра к партнёру, соразмерное сочетание нескольких голосов. Чтобы добиться равновесия звучания участникам ансамбля необходимо договориться о приёмах извлечения звуков.

С усложнением художественных задач усложняются и технические задачи совместной игры. Большое значение требует техника передачи партнёрами друг другу пассажей из рук в руки. Пианисты должны научиться подхватывать незаконченную фразу и передавать её партнёру, не разрывая мелодической линии. Рассказав об общем динамическом плане произведения, нужно определить его кульминацию. Заблаговременно должен быть определён темп. Партнёры должны его чувствовать одинаково ещё не начав играть.

Особое место в вопросах совместного исполнения занимают вопросы ритма. Искажения ритмического рисунка чаще всего встречаются в пунктирном ритме, сочетании различных длительностей, их смене и смене размера. Задача воспитания коллективного ритма может быть решена только путём систематического контакта партнёров в процессе исполнения.

В ансамблевой игре большое значение имеет аппликатура, правильный выбор которой позволяет преодолеть пианистические трудности.

Раскрытие художественного образа, эмоциональная насыщенность, проникновение в содержание исполняемой музыки требует в фортепианном

ансамбле единства творческой мысли всех исполнителей. Взаимопонимание и согласие лежат в основе создания единого плана интерпретации.

Интерпретация музыки, осмысливание и исполнительское раскрытие образно-поэтического содержания – это эффективный путь в становлении профессионального интеллекта музыканта.

Умение общаться с партнёром – обязательный элемент ансамбля. В музыкальном диалоге «произнесение реплик партнёрами» взаимосвязано. Осознание звучащей у другого исполнителя музыкальной фразы и интонирования своего ответа на неё – есть процесс общения. Музыкальное общение активизирует творческую волю исполнителя, расширяет границы его фантазии.

Значение ансамблевой игры – это расширение горизонтов познанного учащимися в музыке, пополнение фонда его слуховых впечатлений, обобщение профессионального опыта, увеличение багажа специфических сведений. Всё это способно сыграть активную роль в процессах становления и развития музыкального сознания.

Широкое использование фортепианного ансамбля направлено на раскрытие творческого потенциала каждого ребёнка, развитие способностей к самовыражению, освоение культурного наследия.

Список литературы:

1. Алексеев А.Д. Русская музыка от истоков вершин творчества. - М., 1969.
2. Асафьев Б.В. Русская музыка. - М., 1972.
3. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. - М., 2003.
4. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. - М., 1988.
5. Фейнберг С. Пианизм как искусство. - М., 2003.

Маслякова Наталья Александровна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Акмеологический подход к проблеме музыкального развития учащихся ДМШ, ДШИ

Актуальность проблемы повышения эффективности музыкального развития обучающихся трудно переоценить. При этом многие ученые [1], [3] сходятся на том, что одним из наиболее перспективных решений в данном случае может стать акмеологический подход, сущность и основные положения которого будут рассмотрены нами далее.

Общеизвестно, что акмеология (от греч. «асте» – «расцвет», «вершина») это «наука, изучающая феномен, закономерности и механизмы развития

человека на ступени его зрелости и особенно при достижении им наиболее высокого уровня в этом развитии» [1, с. 9]. Следовательно, *акмеологический подход* предполагает рассмотрение траектории музыкального развития *учащихся* в перспективе их последующей самореализации в музыке и жизни.

Кроме того, поскольку эффективность образовательного процесса во многом определяется уровнем профессионализма *педагога*, его потребностью в непрерывном самосовершенствовании, повышении квалификации, в данной статье также будут рассмотрены возможные пути стимулирования творческого самовыражения личности учителя в музыке.

Исходя из *принципа комплексности*, являющегося одним из основополагающих в современной педагогике, музыка затрагивает все стороны формирующейся личности, оказывает многоаспектное воздействие на человека [3, с. 505]. На основе анализа научной литературы по проблеме исследования, а также в результате обобщения многолетнего музыкально-педагогического опыта, можно сделать вывод, что одним из наиболее действенных механизмов повышения эффективности музыкального развития обучающихся может стать *интегрированная композиция*, сочетающая в себе не только «музыкальную партию», но также элементы других видов искусства: слово, цвет, жест.

В качестве примера можно привести композицию «Путешествие в музыкальную страну», на основе авторского учебно-методического пособия преподавателя Масляковой Н.А., на содержании которого мы остановимся несколько позже, и исполненную на одном из занятий в детском саду «Жемчужинка». Работа над интегрированной композицией включает в себя следующие этапы:

Первый этап представляет собой *распределение ролей*. Главные роли принадлежат ведущим спектакля: Скрипичному и Басовому ключам, тогда как остальные обучающиеся исполняют роли нот и музыкальных пауз.

На *втором этапе* производится отбор *музыкальных произведений*, которые должны соответствовать характеру каждого героя и, в то же время, быть доступными для восприятия детьми дошкольного возраста. Не менее важно учитывать уровень развития музыкальных способностей каждого обучающегося, уровень технической подготовки, психофизические возможности. Как правило, изначально преподаватель исполняет произведение с последующей характеристикой жанра, стиля, характера, обращает внимание ученика на определенные технические трудности, над преодолением которых предстоит работать в дальнейшем.

На *третьем этапе* освоение музыкального материала (звукоизвлечение, артикуляция, фразировка, выстраивание динамического плана, продумывание

педализации) ведется параллельно с проработкой *литературного текста* (декламация, вживание в роль).

Четвертый этап знаменует переход к дизайну костюмов, изготовлению реквизита. Поскольку по сценарию каждая нотка окрашена в определенный цвет, следовательно, ее сценический облик также должен в определенной степени отвечать данному критерию. Попутно отметим, что при разработке звукоцветовых соответствий мы опирались на *систему, предложенную А.Н. Скрябиным*, согласно которой До имеет красный цвет, Ре – желтый, Ми – синий, Фа – зеленый, Соль – оранжевый, Ля – розовой, См – сиреневый [2].

Пятый этап – один из наиболее значимых – *репетиционный*. Если ранее музыкальные занятия, как правило, проводились в индивидуальном формате, то теперь особую важность приобретают совместные репетиции. Речь идет о выстраивании формы будущей композиции, ее динамического плана.

Заключительным, *шестым этапом* творческого процесса является *концертное выступление*. Здесь важно все: выбор даты мероприятия, удобная, не стесняющая движений концертная одежда и т.д. Не секрет, что одной из главных составляющих концерта является *преодоление эстрадного волнения*, поэтому необходимо «настроить» обучающегося таким образом, чтобы выступление прошло как можно лучше и ярче.

В целом, подготовка подобных мероприятий способствует не только расширению кругозора, укреплению метапредметных и межпредметных связей, но и более глубокому постижению обучающимися художественного образа исполняемого музыкального произведения.

Кроме того, в процессе работы над сценарием будущей композиции, составлении цветовой и пластической «партий» происходит становление ребенка как *субъекта* музыкально-педагогической деятельности, отличающегося самостоятельностью, активностью, внутренней мотивацией к приобретению новых знаний, умений и навыков. Иначе говоря, речь идет о переходе с репродуктивного на *продуктивный, творческий уровень*, что особенно актуально для успешной самореализации личности в современном обществе.

Далее, следует остановиться на *принципе системности*, неразрывно связанном с рассмотренным нами ранее принципом комплексности и органично дополняющем последний, делая акцент на *непрерывности* и *преемственности* музыкального развития обучающихся. Не секрет, что путь к исполнительскому совершенству начинается с первых шагов: «фундамент», заложенный на раннем этапе обучения является залогом успешности самореализации личности в дальнейшей жизнедеятельности. Не случайно *авторское учебно-*

методическое пособие «Приключения в музыкальной стране», которое мы упоминали выше, посвящено освоению нотной грамоты.

Появление каждой новой ноты сопровождается определенным музыкальным материалом, стихотворным текстом и графическим изображением. Интегрированная форма изложения учебного материала не оставляет обучающихся равнодушными: ознакомление с музыкальной грамотой сопровождается выразительным чтением и окрашиванием предложенных картинок в различные цвета, что способствует развитию синестетического слуха юных музыкантов. Таким образом, приступая к работе над интегрированной композицией, учащиеся уже владеют определенными навыками *комплексного, системного мышления*, что, несомненно, положительно сказывается на их успеваемости и создает предпосылки для дальнейшей социализации личности в обществе.

Необходимо также отметить, что проектирование траектории музыкального развития обучающихся предполагает изучение *особенностей их личности*. С одной стороны, благоприятный психологический климат на уроках способствует улучшению результативности концертной деятельности, повышает успешность конкурсных выступлений. В то же время, не следует недооценивать важность *культурно-просветительской работы педагога*, являющегося примером для обучающихся.

Творческий дуэт «Монплефир» преподавателей Масляковой Н.А., Орловой И.В., существующий на протяжении нескольких лет, принимает активной участие как в школьных, так и в выездных мероприятиях, проводимых на различных площадках города (детских садах, социальных центрах). Следует подчеркнуть, что в ежегодных сольных концертах нередко выступают и обучающиеся – участники проекта «Одаренные дети», лауреаты фестивалей и конкурсов различного уровня.

Совместные концерты способствуют не только интенсификации развития артистических навыков обучающихся, но также являются своеобразной *профилактикой эмоционального выгорания педагога*, акцентируя внимание на *полифункциональности* его профессиональной деятельности и обуславливая изменение отношения к своей работе, основой которой, прежде всего, является *творчество*. Помимо всего прочего, не следует забывать о *терапевтических возможностях музыкального искусства*, способного преобразовать не только исполнителей, но и слушателей. Результаты рефлексии, проводимой после каждого концерта, свидетельствуют о высокой степени удовлетворенности родителей и обучающихся качеством образовательного процесса. При этом анализ полученных данных становится отправной точкой для постановки новых целей и задач.

Таким образом, обобщая вышесказанное, можно сделать вывод, что важность *акмеологического подхода*, предполагающего рассмотрение траектории музыкального развития *учащихся* в перспективе их последующей самореализации в музыке и жизни, трудно переоценить. Проходя *путь от ознакомления с музыкальной грамотой до исполнения интегрированных композиций*, у обучающихся формируется *навык системного, комплексного мышления*, необходимого для успешной социализации личности в обществе. Активное участие педагога в музыкально-просветительской деятельности не только является для обучающихся наглядным примером, но и открывает новые возможности для профессионального самосовершенствования.

Список литературы

1. Глазырина Л.Д. Музыкально-педагогический словарь. - Минск, 2017.
2. Маслякова А.И. Музыкально-эстетическая концепция А.Н. Скрябина. - СПб., 2013.
3. Полякова Е.С. Педагогические закономерности становления и развития личностно-профессиональных качеств учителя музыки: монография. - Минск, 2009.

Капустина Нина Григорьевна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Всю жизнь-музыке!

К 125-летию основания Российской академии музыки имени Гнесиных»

В феврале 2020 года исполняется 125 лет с того момента, как в маленький деревянный дом на углу Гагаринского и Староконюшенного переулков, на двери которого висела скромная табличка «Музыкальное училище Е. и М. Гнесиных», которое впоследствии превратилось в целый комплекс музыкальных учебных заведений с концертным залом, занимающий целый квартал по Поварской улице, пришли первые ученики. Путь училища имени Гнесиных – это славная история русского музыкального искусства.

У русского музыкального образования женское лицо и имя. Вообще-то сестер Гнесиных было пять. Но можно считать, что под литерой «Е» экономно объединились первые буквы имен Евгении, Елены, Елизаветы, «М» принадлежало сестре Марии, а пятой сестре, Ольге, на момент открытия музыкального училища было всего десять лет.

Во главе большой семьи Гнесиных, где было 12 детей (остались в живых 5 сестер и 4 брата), стояли Фабиан Осипович, человек образованный, горячо любящий музыку, и Белла Исаевна, яркая певица, ученица С. Монюшко.

Старшие сестры Гнесины начали свое музыкальное образование в Ростове-на-Дону, а затем поступили в Московскую консерваторию, которую закончили по классу фортепиано в 1889 (Евгения) и в 1893 (Елена).

В годы учения в консерватории сестры Гнесины общаются с талантливейшими музыкантами: С. Рахманиновым, А. Скрябиным, Ф. Буззони, В. Сафоновым. Тогда и уже после окончания консерватории сестры были организаторами музыкальных собраний, где звучала камерная музыка, обсуждались новые литературные и музыкальные произведения. Участниками их были А. Гречанинов, Вас. Калинин, Э. Розенов, Н. Метнер, А. Гольденвейзер и другие. Все члены семьи Гнесиных славились необычайным гостеприимством. Однажды Елена Фабиановна приготовила в подарок С. Рахманинову, который был участником собраний в доме Гнесиных, подушку, где гладью вышила три ноты «Ми, Фа, Соль» - ее музыкальный автограф. Ответом стало музыкальное посвящение С. Рахманинова, написанное на эти три ноты.

Профессиональные интересы сестер (вслед за старшими в консерваторию вскоре поступили и младшие – Мария и Елизавета) определились еще в консерваторские годы. Ими стали проблемы музыкальной педагогики и музыкального образования. Эта область музыкального искусства не получила во второй половине XIX века должного развития.

Так, еще обучаясь в консерватории, Елена Гнесина начала свою педагогическую деятельность. Закончила консерваторию в 1893 году с малой серебряной медалью.

Идею открытия музыкального училища поддержал учитель Елены и Евгении Гнесиных В. Сафонов - директор Московской консерватории, замечательный пианист, чей педагогический дар вдохновлял многих его учеников на занятие педагогикой, а также поддержали другие профессора консерватории.

Некоторое сомнение вызывал бурный темперамент Елены, в отличие от спокойных Евгении и Марии. Удивительно, но со временем вызывающие опасения черты характера Елены переросли в качества, необходимые руководителю: кипучую энергию, умение добиваться результата и огромную силу воли. «Единственным в семье мужчиной» называли ее домочадцы.

Военные годы еще раз показали тот творческий подъем и широту деятельности, которые всегда были присущи гнесинцам. Были организованы бригады для проведения концертов в госпиталях, музыкально-просветительская деятельность при фронтовой полосе, на различных площадках города и за пределами Москвы – в Орле, Туле. Свыше 1000 концертов было дано

училищем за годы войны. И так же, как и в довоенные годы, училище выпускало в жизнь своих питомцев. В годы войны их было 153.

15 февраля 1945 года училище отпраздновало свой 50-летний юбилей. Еще шла война, но Советское правительство приняло решение об открытии нового высшего учебного заведения – Музыкально-педагогического института имени Гнесиных.

Особым приказом Всесоюзного комитета по делам высшей школы при Совете народных Комиссаров СССР была отмечена необходимость среднего звена – музыкального училища и «старого» учебного заведения – детской музыкальной школы-семилетки. Было принято решение об открытии при новом институте специальной школы-десятилетки для особо одаренных детей.

В процессе педагогической работы преподаватели училища вырабатывали собственную методику обучения, сочиняли педагогический репертуар. Так возникает класс методики преподавания игры на фортепиано, который организует Елена Фабиановна. Она сама сочиняет пьесы, этюды. Хоровой педагогический репертуар помогают создавать А. Гречанинов и Р. Глиэр. Эти первые педагогические опыты постепенно сложатся в ту систему «гнесинской» музыкальной педагогики, которая и поныне определяет работу всех гнесинских заведений.

Евгения, Елена, Мария, Елизавета, Ольга и Михаил Гнесины золотыми буквами вписали свою фамилию в историю русской и мировой музыки, оставив после себя стройную систему музыкального образования и знаменитое на весь мир училище. Заслуги Гнесиных были отмечены не только уважением современников, любовью учеников и благодарной памятью потомков. Не обошли их и почетными званиями и правительственными наградами.

Евгения и Елена в 1925 году были удостоены звания Заслуженная артистка Республики, а в 1935 году – Заслуженный деятель искусств РСФСР.

Кроме того, Елена Фабиановна Гнесина в 1937 году была награждена орденом Трудового Красного Знамени, в 1945 и 1954 годах – Орденом Ленина и в 1964 году – орденом Трудового Красного Знамени.

Елизавета Фабиановна Гнесина стала Заслуженной артисткой РСФСР в 1935 году, в 1945 году получила звание Заслуженный деятель искусств РСФСР и была награждена орденом «Знак Почета». В 1954 году Ольгу наградили орденом Ленина.

Михаил Фабианович Гнесин получил звание Заслуженный деятель искусств РСФСР в 1927 году. В 1946 году его наградили орденом Трудового Красного Знамени, а в 1946 за Сонату-фантазию для фортепиано и струнного квартета ему была присуждена Сталинская премия второй степени.

Казалось, злой рок преследовал мужчин семьи Гнесиных – потомков по мужской линии они не оставляли. Но потомками «по линии музыки» можно с полным правом назвать тысячи выпускников «гнесинцев»: композиторов, исполнителей, певцов. Среди них есть имена, навсегда вошедшие в сокровищницу русской культуры: Лев Оборин, Арам Хачатурян, Тихон Хренников, Микаэл Таривердиев, Владимир Федосеев, Давид Тухманов, Борис Чайковский, Олег Гейдес, Евгений Светланов, Евгений Кисин, Зара Долуханова, Людмила Зыкина, Иосиф Кобзон, Валентина Толкунова, Надежда Кадышева, Александр Градский, Любовь Казарновская и многие другие.

Елена Фабиановна прожила долгую жизнь – 93 года. До конца своих дней она не теряла оптимизма и интереса к жизни. В свой 90-летний юбилей она поздравила себя стихами:

Мне 90 лет! Но я, как прошлый год, мечтаю:

Прожить бы мне еще хоть пару лет...

Хоть не могу я быть вполне счастливой —

Ведь волею судеб я целый день сижу.

Не вижу леса я, ни речки милой,

Но вижу жизнь на лицах (проходящих мимо).

Я жизнь люблю! – привыкла долго жить!!!

Сразу после смерти Елены Фабиановны встал вопрос о создании музея в ее квартире. Мемориальный музей-квартира Е.Ф. Гнесиной - это уникальный музыкально-мемориальный музей, работающий в структуре Российской академии музыки им. Гнесиных. Музей уникален по уровню подлинности интерьеров. В нем сохранились обстановка и обширные архивные фонды, прежде всего личный архив Е.Ф. Гнесиной.

«Ей удалось объять необъятное» – подытожил деятельность Елены Гнесиной известный дирижер Евгений Светланов. Действительно, открытая сестрами Гнесиными музыкальная школа, бессменным руководителем которой Елена Фабиановна была 72 года (абсолютный рекорд, еще никем не превзойденный) росла, развивалась, прирастала новыми отделениями факультетами, превратившись в сегодняшнюю Академию музыкального искусства. Именно неустанные усилия Елены Гнесиной, убежденность в необходимости существования и совершенствования музыкального образования, умения доказывать свою правоту и добиваться результатов, позволили провести корабль по имени «Гнесинка» через войны, революции и не менее грозные идеологические и бюрократические бури 1930-х и 1950-х годов. При этом Елена Фабиановна была превосходным педагогом, продолжающим лучшие традиции русской фортепианной школы.

Список литературы:

1. Гнесин М. Ф.: Статьи, воспоминания, материалы. - М, 1961.
2. Записки мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной. Семья Гнесиных: Сб. статей и материалов. Вып. 2. - М., 2011.
3. Знаменитые династия России, еженедельное издание, выпуск № 283. 2019.

Интернет ресурсы:

1. Сведения о семье// <https://www.gnesina-museum.com/roditeli-gnesinyh>.
2. Алина Ребель: Имени Гнесиных <https://jewish.ru/ru/people/culture/3080/>.

СЦЕНАРИИ МЕРОПРИЯТИЙ КОНЦЕРТНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ, ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЕЙ

Ксенжик Анна Леонидовна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Сценарий тематического концерта «Маленький принц», посвящённого 120-летию со дня рождения французского писателя Антуана де Сент- Экзюпери в рамках проекта «Детская филармония «Камертон» 19.03.2020 г.

Ведущая 1: Здравствуйте, дорогие гости, обучающиеся, преподаватели и родители. Сегодня наш концерт посвящён французскому писателю, поэту, профессиональному лётчику Антуану де Сент-Экзюпери его произведению «Маленький принц». Антуан де Сент-Экзюпери родился 29 июня 1900 года в Лионе, во Франции. В воздух впервые поднялся в 1912 году. В 1921 году молодого человека призвали в армию, и он был записан в Страсбургский полк истребительной авиации. После успешной сдачи экзамена, он получил права военного летчика. В 1922 году он получил звание младшего лейтенанта. Во время Второй мировой войны Экзюпери летал на самолете «Блок-174». Он совершил несколько боевых вылетов. Выполнил немало задач по аэрофоторазведке, за что был в итоге представлен к награде «Военный крест».

Когда Франция потерпела поражение от гитлеровской Германии, Экзюпери перебрался в Соединенные Штаты. Там он написал роман-сказку для детей и взрослых «Маленький принц». Книга увидела свет в 1943 году.

*М. Таривердиев, сл. Н. Добронравова Маленький принц
исполняет хор младших классов хорового отделения
руководитель Николаева Е.В., концертмейстер Петрова А.Г.*

Ведущая 1: С момента первого издания повести «Маленький принц» она входит в число самых читаемых в мире. Ее автор, французский летчик и

писатель, – взрослый, так и оставшийся в душе ребенком. Книга рассказывает о необыкновенной встрече пилота с Маленьким принцем, гостем с другой планеты. Это произошло в Сахаре. Что-то сломалось в моторе самолёта: лётчик должен был исправить его или погибнуть, потому что воды оставалось только на неделю. На рассвете лётчика разбудил тоненький голосок - крошечный малыш с золотыми волосами, неведомо как попавший в пустыню, попросил нарисовать ему барашка. Изумлённый лётчик не посмел отказать.

Ведущая 2:

«- Нарисуй барашка.

И я нарисовал.



Он внимательно посмотрел на мой рисунок и сказал:

- Нет, этот барашек уже совсем хилый. Нарисуй другого.

Я нарисовал.



Мой новый друг мягко, снисходительно улыбнулся.

- Ты же сам видишь, - сказал он, - это не барашек. Это большой баран. У него рога...

Я опять нарисовал по-другому. Но он и от этого рисунка отказался:

- Этот слишком старый. Мне нужен такой барашек, чтобы жил долго.

Тут я потерял терпение - ведь мне надо было поскорей разобрать мотор - и нацарапал ящик.



И сказал малышу:

- Вот тебе ящик. А в нем сидит такой барашек, какого тебе хочется.

Но как же я удивился, когда мой строгий судья вдруг просиял:

- Вот это хорошо! Как ты думаешь, много этому барашку надо травы?

- А что?

- Ведь у меня дома всего очень мало...

- Ему хватит. Я тебе даю совсем маленького барашка.

- Не такой уж он маленький... - сказал он, наклонив голову и разглядывая рисунок.- Смотри-ка! Он уснул...»

Так я познакомился с Маленьким принцем.

Б. Чайковский Интродукция из к/ф «Женитьба Бальзамина»

исполняет Котов Матвей (балалайка)

класс преподавателя Бурцевой Т.А., концертмейстер Бачин В.Г.

Ведущая 1: Из небольших обрывочных фраз малыша можно было догадаться, что пришелец прилетел с крохотной планеты, не больше обычного дома по величине. Лётчик предположил, что называться она может Астероид-В16, замеченной в телескоп всего один раз, настолько она была крошечной.

С. Вейс Галантная пьеса
исполняет Ряполова Ксения (гитара)
класс преподавателя Передкова О.М.

Ведущая 2: Ежедневно лётчик узнавал от мальчика что-то новое. О его планете, о том, как он ее покинул, о его путешествии. На третий день знакомства принц поделился историей про баобабы. Маленькому принцу приходилось ухаживать за планетой: каждый день прочищать три вулкана - два действующих и один потухший, а также выпалывать ростки баобабов. Если этого не делать, они завладеют планетой, прорвав ее насквозь корнями. Лётчик не сразу понял, какую опасность представляют баобабы, но потом догадался и, чтобы предостеречь всех детей, нарисовал планету, где жил лентяй, который не выполнил вовремя три кустика.

- Есть такое твердое правило, - говорил Маленький принц.- Встал поутру, умылся, привел себя в порядок - и сразу же приведи в порядок свою планету.

М. Чернышев, сл. Р. Рождественского Этот большой мир
из к/ф «Москва-Кассиопия»

исполняет Борзов Даниил класс преподавателя Грахова Н.П.

Ведущая 1: Маленький принц всегда приводил свою планету в порядок. Но жизнь его была печальной и одинокой, поэтому он очень любил смотреть на закат - особенно когда ему бывало грустно. Он делал это по нескольку раз на дню, просто передвигая стул вслед за солнцем.

Э. Григ Ариетта
исполняют Хаустова София (флейта) и Васенкова Анна (фортепиано)
класс преподавателей Медведевой И.В., Лыткиной А.Е.

Все изменилось, когда на его планете появился чудесный цветок: это была красавица с шипами - гордая, обидчивая и простодушная. Маленький принц полюбил её, но она казалась ему капризной, жестокой и высокомерной - он был тогда слишком молод и не понимал, как озарил его жизнь этот цветок.

Э. Григ Первая роза
исполняет фортепианный дуэт Романенко Егор, Романенко Дарья
класс преподавателя Новиковой Н.В.

Ведущая 1: Роза постоянно была чем-то недовольна. На ней было всего четыре шипа, но какой силы аромат исходил от него. Вся планета благоухала. Принц устал выполнять ее просьбы. Он решил сбежать от нее, оставив одну, о чем вскоре пожалел.

Ведущая 2: «Напрасно я ее слушал, - доверчиво сказал он мне однажды. - Никогда не надо слушать, что говорят цветы. Надо просто смотреть на них и дышать их ароматом. Мой цветок напоил благоуханием всю мою планету, а я не умел ему радоваться. Ничего я тогда не понимал! Надо было судить не по словам, а по делам. Она дарила мне свой аромат, озаряла мою жизнь. Я не должен был бежать. За этими жалкими хитростями и уловками я должен был угадать нежность. Цветы так непоследовательны! Но я был слишком молод, я еще не умел любить»

Ведущая 1: И вот Маленький принц прочистил в последний раз свои вулканы, вырвал ростки баобабов, а затем простился со своим цветком, который только в момент прощания признался, что любит его.

*М. Легран Вечная любовь
исполняет фортепианный дуэт «Альянс»
Аникеева Руслана, Андриенко Екатерина
класс преподавателя Смирновой Т.И.*

Ведущая 1: Он отправился странствовать и побывал на шести соседних астероидах. На первом жил король: ему так хотелось иметь подданных, что он предложил Маленькому принцу стать министром. На второй планете жил честолюбец, думавший, что все им восхищаются. На третьей - пьяница. Малыш подумал, что взрослые - очень странный народ. Хозяином четвертой планеты был деловой человек. Он был занят всегда: пересчитывал звезды в уверенности, что владеет ими. От него, по мнению героя, не было никакой пользы.

Ведущая 2: «Я знаю одну планету, там живет такой господин с багровым лицом. Он за всю свою жизнь ни разу не понюхал цветка. Ни разу не поглядел на звезду. Он никогда никого не любил. И никогда ничего не делал. Он занят только одним: он складывает цифры. И с утра до ночи твердит одно: «Я человек серьезный! Я человек серьезный!» И прямо раздувается от гордости. А на самом деле он не человек. Он гриб» - Маленький принц даже побледнел от гнева».

*И. Шильцева Пчелиный уик-энд
исполняет Шубин Иван (саксофон) класс преподавателя Дуровой Е.Г.
концертмейстер Бачин В.Г.*

Ведущая 2: На самой маленькой планете жил фонарщик, зажигающий и гасивший фонарь каждый миг. Занятие его было полезным, по мнению малыша, потому что фонарщик думал не только о себе.

Герой побывал и на планете географа. Ученый записывал рассказы путешественников, сам же никогда не видел морей, пустынь и городов. Именно он, посоветовал Маленькому принцу посетить планету Земля.

Е. Медведовский Гамма джаз

исполняет джазовый ансамбль руководитель Новикова Л.А.

Ведущая 2: «Седьмой была Земля - очень непростая планета! Достаточно сказать, что на ней насчитывается сто одиннадцать королей, семь тысяч географов, девятьсот тысяч дельцов, семь с половиной миллионов пьяниц, триста одиннадцать миллионов честолюбцев - итого около двух миллиардов взрослых». Как то маленький герой увидел сад с множеством роз. Они были похожи на его красавицу, и малыш остановился, пораженный. Оказалось, его цветок - не единственный в мире и вовсе не особенный. Больно было об этом думать, он сел в траву и заплакал.

А. Гречанинов Скорбь

Исполняет Семёнова Анастасия

класс преподавателя Лыткиной А.Е.

Ведущая 1: В этот момент появился Лис. Ребенок захотел с ним подружиться, но не тут-то было. Оказывается прежде чем дружить надо с начало приручить животное. Лис научил его дружить.

Д. Кабалевский Токката

исполняет Дмитриева Евгения класс преподавателя. Алякринской Т.В.

Ведущая 2: «Я ищу друзей. А как это - приручить? сказал Маленький принц

- Это давно забытое понятие, - объяснил Лис. - Оно означает: создать узы.

- Узы?

- Вот именно, - сказал Лис. - Ты для меня пока всего лишь маленький мальчик, точно такой же, как сто тысяч других мальчиков. И ты мне не нужен. И я тебе тоже не нужен. Я для тебя всего только лисица, точно такая же, как сто тысяч других лисиц. Но если ты меня приручишь, мы станем нужны друг другу. Ты будешь для меня единственным в целом свете. И я буду для тебя один в целом свете...

- Я начинаю понимать, - сказал Маленький принц. - Была одна роза... наверно, она меня приручила...

- Очень возможно, - согласился Лис.

Ведущая 1: Каждый может кого-то приручить и стать ему другом, но всегда нужно быть в ответе за тех, кого приручил. И ещё Лис раскрыл ему тайну, что зорко одно лишь сердце - самого главного глазами не увидишь».

М. Ипполитов-Иванов Мелодия

исполняет Гальцова Надежда класс преподавателя Бобровой Л.А.

концертмейстер Гаврилова Е.З.

Ведущая 1: Маленький принц решил вернуться к своей розе, потому что был за неё в ответе. Он отправился в пустыню - на то самое место, где упал. Так они с лётчиком и познакомились. Лётчик нарисовал ему барашка в ящичке и даже

намордник для барашка, хотя раньше думал, что умеет рисовать только удавов - снаружи и изнутри. Маленький принц был счастлив, а лётчику стало грустно - он понял, что его тоже приручили. Потом Маленький принц нашёл жёлтую змейку, чей укус убивает в полминуты: она помогла ему, как и обещала. Змея может всякого вернуть туда, откуда он пришёл, - людей она возвращает земле, а Маленького принца вернула звёздам. Лётчику малыш сказал, что это только с виду будет похоже на смерть, поэтому печалиться не нужно - пусть лётчик вспоминает его, глядя в ночное небо. И когда Маленький принц рассмеётся, лётчику покажется, будто все звезды смеются, словно пятьсот миллионов бубенцов.

К. Глюк Мелодия

исполняет Иванова Аделина класс преподавателя Каменевой Т.Б.

концертмейстер Базенкова Н.В.

Ведущая 2: «Сегодня ночью исполнится год. Моя звезда станет как раз над тем местом, где я упал год назад...

- Послушай, малыш, ведь все это - и змея, и свиданье со звездой - просто дурной сон, правда?

Но он не ответил.

- Самое главное - то, чего не увидишь глазами... - сказал он.

- Да, конечно...

- Это как с цветком. Если любишь цветок, что растёт где-то на далекой звезде, хорошо ночью глядеть в небо. Все звезды расцветают.

- Да, конечно...

- Это как с водой. Когда ты дал мне напиться, та вода была как музыка, а все из-за ворота и веревки... Помнишь? Она была очень хорошая.

- Да, конечно...

- Ночью ты посмотришь на звезды. Моя звезда очень маленькая, я не могу ее тебе показать. Так лучше. Она будет для тебя просто - одна из звезд. И ты полюбишь смотреть на звезды... Все они станут тебе друзьями. И потом, я тебе кое-что подарю...

И он засмеялся».

Ведущая 1: «Ах, малыш, малыш, как я люблю, когда ты смеешься!

- Вот это и есть мой подарок... это будет, как с водой...

- Как так?

- У каждого человека свои звезды. Одним - тем, кто странствует, - они указывают путь. Для других это просто маленькие огоньки. Для ученых они - как задача, которую надо решить. Для моего дельца они - золото. Но для всех этих людей звезды - немые. А у тебя будут совсем особенные звезды...

- Как так?

- Ты посмотришь ночью на небо, а ведь там будет такая звезда, где я живу, где я смеюсь, - и ты услышишь, что все звезды смеются. У тебя будут звезды, которые умеют смеяться!

- Как будто вместо звезд я подарил тебе целую кучу смеющихся бубенцов...

Он опять засмеялся. Потом снова стал серьезен:

- Знаешь... сегодня ночью... лучше не приходи.

- Я тебя не оставлю.

В эту ночь я не заметил, как он ушел. Он ускользнул неслышно. Когда я наконец нагнал его, он шел быстрым, решительным шагом».

Ведущая 2: «Знаешь, будет очень славно. Я тоже стану смотреть на звезды. И все звезды будут точно старые колодцы со скрипучим воротом. И каждая даст мне напиток...»

- Я молчал.

- Подумай, как забавно! У тебя будет пятьсот миллионов бубенцов, а у меня - пятьсот миллионов родников... Знаешь... моя роза... я за нее в ответе. А она такая слабая! И такая простодушная. У нее только и есть что четыре жалких шипа, больше ей нечем защищаться от мира... Ну... вот и все...

Помедлил еще минуту и встал. И сделал один только шаг. А я не мог шевельнуться.

Точно желтая молния мелькнула у его ног. Мгновение он оставался недвижим. Не вскрикнул. Потом упал - медленно, как падает дерево. Медленно и неслышно, ведь песок приглушает все звуки».

Ведущая 1: Летчик никому никогда не рассказывал о Маленьком принце. Он знал – малыш вернулся в свой дом, ведь наутро на песке его не было. И теперь рассказчик любит смотреть и слушать звезды, они то тихо смеются, то плачут.

А. Пахмутова Нежность

исполняет хор «Кантабиле» руководитель Паламарчук А.В.

концертмейстер Петрова А.Г.

Ведущая 1: Познакомившись сегодня с сюжетом и героями повести, я надеюсь, вы захотите прочитать её полностью сами и почувствовать жизнеутверждающее начало сказки, понять рассуждение о серьезных и вечных вопросах: любви, дружбе, верности и ответственности за близких.

Список литературы:

1. Антуан де Сент-Экзюпери Маленький принц. - М., 2015.

Борискова Галина Николаевна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

Сценарий тематического концерта «Народная музыка как жанр» в рамках проекта «Жанры в музыке» МО «Народные инструменты» 11.12.2019 г.

Сегодняшняя наша встреча посвящена народной музыке как жанру. Хочу напомнить, что *жанр* - это вид музыкального произведения с определенным содержанием, назначением и типом исполнения. Признаки музыкального жанра: тип мелодии, аккомпанемент, ритм, тембр, то есть определенное сочетание выразительных средств.

Народную музыку *называют фольклором*, а в переводе с английского фольклор - это народная мудрость. Именно через народную музыку народ выражает свое мировоззрение, традиции, обычаи, она является частью истории и жизнью народа, является основой, на которой произросла вся русская профессиональная музыка. Первичные жанры это жанры, которые возникли благодаря народному творчеству и связаны с бытом людей (песня, танец). Имеют конкретно-прикладные функции.

Каждый жанр народной песни имеет свои неповторимые особенности: характерные интонации, ритм, ладовую окраску, форму, манеру исполнения, по которым ты отличишь колыбельную песню от трудовой, игровую, хороводную от лирической, протяжной.

Жанровая система русского фольклора включает следующие основные виды (песенные, инструментальные и танцевальные).

Наиболее распространённый жанр вокальной народной музыки – это народная песня. В песенном фольклоре особое место занимают календарные, обрядовые, свадебные, лирические песни, частушки, припевки; эпические жанры: былины, исторические песни, духовные стихи; танцевальные жанры: хороводы и пляски с песнями.

Инструментальная музыка занимает несравнимо меньшее место, нежели вокальная: церковный запрет на использование музыкальных инструментов в храме, по-видимому, оказал влияние и на фольклор.

Длинными, зимними вечерами и старики, и молодежь собирались в чьей-нибудь просторной избе и здесь, подчас выполняя какую-нибудь мелкую хозяйственную работу, пели лирические песни.

В лирических песнях рассказывалось о переживаниях любящих, о тяжелой женской доле, о солдатской службе, о батрацком труде, и о многом другом. История жизни одного поколения людей не забывалась последующим поколением.

Жанры народной музыки делятся по составу исполнителей и способу исполнения: В соответствии с характером выражения содержания жанры делятся на лирические, драматические. Лирическая музыка отличается яркой личной эмоциональной окраской музыкального содержания. Для драматической присуща особая приподнятость, напряженность чувств.

Русская народная инструментальная культура выступает как культура песенного типа. В основе наигрышей всегда лежат образцы известных музыканту песен. Интересно, что даже танцевальные наигрыши всегда исполняются с частушками. При этом традиционная инструментальная музыка принципиально отличается по образно-эмоциональному содержанию от музыки песенной. Здесь нет драматизма, излишней эмоциональной напряженности. Она имеет более узкие пределы образно-эмоционального содержания, для которого характерны танцевальность, шутка, теплая лирика.

Наиболее распространенные формы бытования русской народной инструментальной музыки: сольное и инструментальное исполнительство, пение под музыку (танцы, вариации, пьесы с элементами вариаций).

Наигрыш – народная инструментальная мелодия. Обычно термин применяется по отношению к танцевальным, плясовым мелодиям.

Подлинной сокровищницей народной музыкальной выдумки и изобретательности можно назвать группу многочисленных образцов *наигрышей, получивших название страдания*. Исполнение страданий распространено по всей территории России. Особенно популярен этот жанр в южных областях. Вариантов страданий существует великое множество. Среди них есть великолепные примеры быстрого, моторного движения, есть замечательные образцы проникновенной лирики, безупречные с точки зрения музыкально-выразительных средств – гармонии, ритма, формы. Нередко от одного и того же музыканта можно записать 5-6 вариантов страданий. Во многих вариантах существуют и другие виды наигрышей, сопровождающие частушки. Это барыня, матаня, камаринская, семёновна, подгорная и др.

В ряде областей России выделяются наигрыши, характерные лишь для определенных регионов и мало известные в других местах (Липецкий, Тамбовский, Рязанский) В то же время подгорная, популярный сибирский наигрыш, распространился по всей России и известен многим народным балалаечникам.

Одним из главных факторов, повлиявших на формирование *жанра частушки* были плясовые припевки – камаринская, барыня, трепак. Наигрыши эти сохранились до настоящего времени, не претерпев каких-либо изменений.

Наигрыш, сыгранный народным музыкантом однажды, никогда им не повторяется в точности. Это и есть та живая форма музицирования, которая

распространяется не только на балалайку, но и на любой из народных инструментов.

Обр. Б. Трояновского. Ах ты, береза

Плясовой наигрыш Владимирских рожечников

исполняет Котов Матвей

преподаватель Бурцева Т.А., концертмейстер Бачин В. Г.

Песня – душа народа. В ней отражаются особенности народного характера, речи, удивительная природная музыкальность народа, красота родной природы. Песня – хранительница истории, народных традиций и обрядов. В народной песне неразрывно слиты слова и мелодия. Неоднократно повторяясь с различными словами, песенный напев звучит каждый раз с иными выразительными оттенками, обретает новое образное содержание. Иногда народные песни основывались на авторских стихотворениях, близких по характеру словам народных песен.

Народные песни - это целый пласт культуры, очень многообразный и обширный. В песнях - вся жизнь народа, от рождения до его смерти. И нет такой области, где не звучала бы песня. Она отражает состояние человеческой души, поэтому песни так разнообразны и многочисленны.

У каждого народа есть своя неповторимая душа – это его вера, язык, традиции и, конечно же, песни. Русская народная песня многообразна. Все, что волнует, окружает нас, как в зеркале отражается в народном творчестве. Из далекого прошлого и ближайших времен несут нам народные песни удивительную свежесть и целомудренность, скромность и нежность, сердечную доброту и задушевность. Народная песня ярко и полно отражала природу и быт, чувства и переживания людей, рассказывала об их праздниках и буднях. Персонажи русской песни пахнут, сеют, собирают урожай, строят дома, растят детей, защищают Родину.

Все существующие жанры народных песен невозможно перечислить. Жанры народных песен: былины – это один из самых древних «жанры жанров русских народных песен, колыбельные песни, обрядовые календарные песни, солдатские, трудовые.

Частушка (от слова «частый») – это короткая, быстрая, а иногда медленная песенка, у которой много куплетов. *Частушки* носят импровизационный жанр. Их много и они разные. Чаще это высмеивание пороков и шуточные эпиграммы. Но частушки очень любили в народе и пели их на всех праздниках и гуляниях. *Русские народные частушки* это, пожалуй, единственный жанр, который популярен сегодня, продолжает развиваться – короткие, забавные стишки, исполняющиеся на распев, описывающие повседневные события каждого племени в шутливой,

игривой форме.

Тип *песен о любви* входит в особый раздел. Лирические мотивы этого вида творчества часто исполняются женским полом, лишь в самых редких случаях это бывает хор мужчин. Разлука, ожидание, тоска по родительскому дому или любимому, томление. Измена – самые частые чувства, о которых поется в лирических песнях. *Лирические песни раскрывают сокровенные темы народной жизни.* Выделяют следующие их виды: исторические; любовные; свадебные; похоронные; трудовые; дорожные (ямщицкие); шуточные.

Лирические песни – народные песни, выражающие личные чувства и настроения поющих. Предположительно в XVI—XVII веках образовалась русская лирическая песня и её высшая форма - протяжная. С этим видом связывают возникновение народного многоголосия полифонического или гетерофонного видов голосового пения с подголосочной полифонией - голосовым пением со смещённой тональностью относительно средней тональности ведущего голоса в хоре. В разных регионах России традиция пения с подголоском различается.

Хоровое и плясовое творчество – самые веселые и любимые жанры русской народной песни

*РНП «Ах вы, сени, мои сени». Обработка Ю. Соловьева
исполняет Римашевский Андрей
преподаватель Борискова Г.Н.
концертмейстер Петрова А.Г.*

*РНП «Во саду ли, в огороде» Обработка Г. Бойцова.
исполняет Гапонец Василий.
преподаватель Ковальчук Н.Н.*

*РНП «Пойду ль я, выйду ль я» Обработка Г. Бойцова.
исполняет Твердяков Никита
преподаватель Ковальчук Н.Н.*

*РНП «Окрасился месяц багрянцем» Обработка М. Александровой
исполняет Святкин Иван
преподаватель Клименкова А.Н.*

Танец - одно из древнейших проявлений народного творчества. В ритмическом или плавном движении люди стремились передать свои чувства. У каждого народа сложились свои национальные традиции танца с характерной, присущей ему музыкой.

Полька - быстрый, живой, энергичный, центрально-европейский танец, а также жанр танцевальной музыки. Музыкальный размер польки 2/4. Полька

появилась в середине XIX века в Богемии (современная Чехия), и с тех пор стала народным танцем. Полька, как одна из фигур, вошла в русские кадрили. На юге России полька стала местной пляской: в Воронежской губернии — «Ливенская полька», в Ростовской - «Полька-тацинка», на Кубани - «Полька-кастырка»

В. Козлов. Полька «Топ, топ, топ»

исполняет Сахарчук Алина

преподаватель Бейсенбина Т.А.

Бурре (от франц. *Boirer* - набивать, колотить) - старинный французский народный танец. Предположительно возник в середине XVI века и затем распространился по всей Франции. Изначально был танцем дровосеков, которые, как бы уминая связку дров, периодически резко ударяли подбитыми гвоздями башмаками («сабо»). В различных областях бытовали бурре с острым, часто синкопированным ритмом. Также различными были и движения танца - более или менее тяжеловесные, парные или хороводные. Аккомпанементом к бурре часто было пение самих исполнителей, игра на волынке, удары каблуками, выкрики. Во 2-й половине XVI века проник в Париж и, постепенно преобразившись в соответствии с запросами высшего света, стал придворным танцем. К 1-й половине XVIII века бурре - один из популярных европейских танцев. В придворном быту окончательно установились характерные черты музыки танца: четный размер (*alla breve*), быстрый темп, четкий ритм, затакт в одну тактовую долю, часто встречается синкопа на 3-й или 7-й доле музыкальной фразы.

Г. Муффат. Бурре.

исполняет Римашевский Андрей

преподаватель Борискова Г.Н.

концертмейстер Петрова А.Г.

Народная музыка имеет ярко выраженный национальный колорит. *Гуцулы* – небольшая этническая группа украинцев, чьи поселения занимают восточную часть Украинских Карпат. Его народ испытывал тяжелый социальный гнет и бремя венгерских, австрийских, польских и иных поработителей. В музыкальной форме танцев всегда присутствует вступление – неоднократное повторение основного ядра танцевальной мелодии одним из исполнителей, после чего выполняется целый венчик мелодий. Танцевальная ритмика характеризуется четкостью, упругостью, периодической повторностью определенных ритмических структур. Ритм выдвигается на первый план, он не только организует движение танцующих людей, но и обладает эмоциональной силой воздействия.

*Ю. Милютин. Гуцульский танец
исполняет Новикова Полина
преподаватель Борискова Г.Н.
концертмейстер Петрова А.Г.*

Тарантелла – музыкальный символ Италии. Это известнейший яркий и живой итальянский народный танец, который исполняют на различных музыкальных инструментах - мандолине, аккордеоне, гитаре, но всегда непременно под аккомпанемент тамбурина (он же бубен) и кастаньет, музыкальный размер 6/8, 3/8. Характерной особенностью танца является непрерывное чередование триолей, отчетливое членение мелодии на фразы равной длительности, чередование мажора и минора, постепенно ускоряющийся темп. Музыка тарантеллы – это всегда импровизация с большим звуковым расширением и кадансовыми дополнениями. Для нее характерно длительное разворачивание мелодии. В основе часто лежали какой-либо один мотив или ритмическая фигура, многократное повторение которых оказывало завораживающее, «гипнотическое» действие на слушателей и танцующих.

Есть версия, что в старину от последствий укуса тарантулом, коих в южной Италии предостаточно и сегодня избавлялись с помощью обильного потоотделения. Танец до седьмого пота и был тарантелла. Странствующие музыканты всегда были готовы подоспеть на помощь укушенному пауком. На помощь спешили все, кто оказался рядом. Так танец стал парным и групповым. Со временем тарантелла стала обычным танцем (одиночным или парным), хотя и сохранила свой неистовый характер.

А. Гребенщиков. Тарантелла

*Исполняет трио преподавателей Передков О.М., Борискова Г.Н.,
Паламарчук А.В.*

Танцы Испании – это, в первую очередь, народное творчество. Испанский танец делится на 2 типа: испанский классический танец и фламенко (в переводе – цыганский)

Фламенко – это прежде всего то, что окрашено сильными эмоциями и душевными переживаниями. Это особый мир, имеющий не только свои традиции и обычаи, но и свой язык, свою душу. Фламенко – это целый пласт музыкальной культуры, включающий игру на гитаре, пение. В конце 20 века фламенко начинает впитывать в себя кубинские мелодии и джазовые мотивы; и элементы классического балета приобрели там свое постоянное место.

Испанские танцы многообразны и фламенко – лишь один из них. Фольклор каждой испанской провинции своеобразен:

- баски, живущие на севере, мужественны, строги, суровы;
- кастильцы напряженно сдержанны;

- арагонцы веселы;
- каталонцы лиричны;
- андалузцы страстны.

Милонга – танец африканского и аргентинского происхождения, прародительница аргентинского танго. Это музыкальная композиция в фольклорном стиле Рио-де-ла-Плата (бывшее испанское вице-королевство) медленная и ностальгическая, в которой могут присутствовать гитара и пение, а содержание текстов, как правило, вдохновлено сельской местностью. Слово "милонга" может иметь африканское происхождение и быть связано с танцами чернокожих. К концу 19 века милонга окончательно сформировалась как жанр с гитарным сопровождением в двудольном метре, в основном на аккордах тоники и доминанты, мелодия которого имеет фразы, соответствующие восьмисложным стихам. Милонга использует синкопы, которые позже стали основной характеристикой такого стиля как танго (и является прародителем танго). Маленькие ансамбли с участием арфы, скрипки, гитары или флейты определяли особый тембр и колорит милонги. Милонги отличает маршеподобный ритм и легкое, беспечное настроение.

О. Копенков. Милонга.

исполняет дуэт гитаристов

Земчикова Анастасия и Михальченко Александр

преподаватель Бейсенбина Т.А.

С. Федоров. Румба-шурумба

исполняют Горбунова Кира, Рамазян Софья, Клименкова А.Н. преподаватели

Клименкова А.Н., Борискова Г.Н.

Концертмейстер Петрова А.Г.

В. Миронов. Самба

исполняет ансамбль гитаристов «Ренессанс»

преподаватель Передков О.М.

Песенные сюжеты представляли собой маленькую картинку жизни, эпизод, событие, в которых песенные герои не только чувствуют, но и действуют: Народная песня – это наиболее распространенный жанр устного народного творчества, в котором находит отражение характер народа, его обычаи, быт, нравы, культура, история. Народные песни отличаются музыкальностью языка, разнообразием жанрового содержания, своеобразной структурой. Русская народная музыка существует, пока существует народ. Она является отражением его жизни, его дум и чаяний. Таким образом, мы с уверенностью можем сказать, что русская народная музыка – зеркало души русского народа.

*Арабханова Елена Юрьевна,
Потапова Наталья Викторовна,*
преподаватели МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки»
г. Смоленска

**Сценарий тематического концерта «Полифоническая фреска.
Музыка Вены. Вечер танца» в рамках новогоднего фестиваля концертов
МО «Фортепиано» 16.12.2019 г.**

Ведущий: Добрый вечер дорогие друзья! Разнообразие стилей и репертуара в фортепианной музыке очень велико. Но сегодня мы остановимся на одном из главных, достаточно сложном стиле – полифония. Те, кто слушает и исполняет полифоническую музыку (в особенности музыку великого Иоганна Себастьяна Баха) ощутимо повышают свой уровень интеллектуального развития, а по словам всеми известного ученого Альберта Эйнштейна, «соприкасаются с гармонией Вселенной». Главная особенность полифонии — непрерывность развития музыкального изложения, текучесть, избегание периодически чёткого разделения на части, равномерных остановок в мелодии, ритмических повторов сходных мотивов. Мы назвали часть нашего концерта «Полифоническая фреска», чтобы подчеркнуть многовековую историю полифонической музыки, проступающую для нас сквозь толщу времени, как фрески.

XVI век – век, когда были популярны танцы: аллеманда, куранта, жига, чакона, пассакалия. XVII век явился родоначальником таких танцев как ригодон, бурре, менуэт, сарабанда, гавот, экосез, контрданс. В старинных танцах позы и поклоны являлись знаками уважения и одновременно признаком знатного происхождения.

И. Кригер Менуэт ля минор

исполняет Виноградова Марина 2 класс преподаватель Капустина Н.Г.

Ведущий: В менуэте, который мы сейчас прослушали, каждый голос ведёт свою самостоятельную мелодию. Такая полифония называется контрастной и хорошо передаёт движения кавалера и дамы. Танцевали менуэт в нарядах с множеством украшений, в платьях, похожих на кремовые торты, в пудренных париках. Отточенными движениями – поклонам, приседаниям, реверансам знатные дамы и вельможи обучались в специально созданной для этого в Париже Академии танца. Но под музыку менуэта вовсе не обязательно танцевать. Менуэт можно просто слушать, представляя, как звуки рояля хорошо передают звучание скрипки и виолончели.

И. Кригер Менуэт

исполняет Михеев Елисей 2 класс преподаватель Гончар А.В.

И. Бах Менуэт до минор
исполняет Прудникова Кира 3 класс преподаватель Петрова А.Г.

И. Пахельбель Сарабанда
исполняет Морозова Алина 3 класс преподаватель Петрова А.Г.

И. Бах Менуэт
исполняет Фролова Анастасия 4 класс преподаватель Лыткина А.Е.

И. Беркович Этюд-ригодон
А. Сен-Люк Бурре
исполняет Морозова Софья 4 класс преподаватель Карташева В.А.

В. Купревич Инвенция До мажор
исполняет Удовиченко Софья 5 класс преподаватель Потапова Н.В.

Г. Телеман Аллегро
А. Лемуан Гавот
исполняет Кордесова Елизавета 5 класс преподаватель Карташева В.А.

А. Лонго Прелюд
исполняет Качановская Полина 6 класс преподаватель Арабханова Е.Ю.

Ведущий: Полифония - особый способ изложения музыкальной мысли, который, по словам И. С. Баха, должен восприниматься как беседа голосов. «Если одному из голосов нечего сказать, он некоторое время должен помолчать, пока не будет вполне естественно втянут в беседу. Но никто не должен вмешиваться в середине разговора и не должен говорить без смысла и надобности», - советовал Бах своим ученикам.

В словах великого композитора заключён глубокий смысл. В них подчёркивается коренной характер полифонической музыки, рождённой не для утверждения индивидуальности каждого голоса, а для выражения общей идеи, для растворения в едином потоке звучания.

И. Бах Менуэт из Французской сюиты до минор
исполняет Кузьмина Екатерина 5 класс преподаватель Гончар А.В.

Ведущий: Фуга - это форма полифонических произведений, при которой тема, представляющая яркую и выразительную мелодию, проводится поочередно во всех голосах. В фуге способны найти выражение самые глубокие мысли, самые благородные чувства, на которые способен человек. Не случайно И.С. Бах, этот величайший из великих музыкантов, огромный круг своих музыкальных замыслов воплотил именно в фуге.

И. Пахельбель Фуга До мажор
К. Гурлитт Вальс «Очарование»
исполняет Слепцова Виктория 5 класс преподаватель Маркелова Н.В.

И. Кребс Бурре

исполняет Панасенкова Анастасия 6 класс преподаватель Капустина Н.Г.

Ведущий: Звучанье Баха снова первозданно,
Его дыханье рвется в тишину.
И мы у этой пленницы органа
У музыки, у музыки в плену!
Великий Бах, ты музыка Вселенной,
Дыхание органа обуздав,
И в XXI веке современном
Ты будешь в человеческих сердцах,
Ручьем сольется мощное звучанье
В последний торжествующий аккорд,
И человек - частица мирозданья
Почувствует бессмертие восторг.

И. Бах Аллеманда

исполняет Емельяненко Валерия 6 класс преподаватель Капустина Н.Г.

Ведущий: Много времени и внимания Бах уделял созданию произведений для своих учеников. Так появляются прелюдии для начинающих, инвенции. Эти очаровательные миниатюры служили вспомогательным материалом для изучения и исполнения на клавесине многоголосной музыки, для постановки руки и других исполнительских задач.

Слово «инвенция», не употреблявшееся до Баха в музыке того времени, происходит от латинского «inventio» - изобретение, открытие. О том, какую цель преследовал Бах в «Инвенциях» свидетельствует текст титульного листа, написанный им самим: «Добросовестное руководство, в котором любителям клавира, особенно же жаждущим учиться, показан ясный способ, как чисто играть не только с двумя голосами, но при дальнейшем совершенствовании правильно и хорошо исполнять три обязательных голоса, обучаясь одновременно не только хорошим изобретениям, но и правильной разработке; главное же – добиться певучей манеры игры и при этом приобрести вкус к композиции. Сочинено Иоганном Себастьяном Бахом. От Рождества Христова год 1723».

И. Бах Двухголосная инвенция Фа мажор

исполняет Германов Кирилл 6 класс преподаватель Новикова Н.В.

И. Бах Двухголосная инвенция ре минор

исполняет Музыкантов Игнат 6 класс преподаватель Лыткина А.Е.

Ведущий: В полифоническом произведении голоса как бы разговаривают между собой. Старинные композиторы по традиции продолжали писать голоса

в пьесах для исполнения на инструментах по определённым правилам. Позже у композиторов-классиков, таких как В.А. Моцарт, И. Гайдн и Л. Бетховен, голоса в полифонических пьесах развивались более свободно.

И. Гайдн Менуэт

исполняет Сабитова Карина 2 класс преподаватель Андропова И.М.

Ведущий: Венские классики – это гении «века просвещения», сыгравшие огромную роль в истории и развитии музыкальной культуры 18-19 веков.

В. Моцарт Менуэт

исполняет Капранова Мария 2 класс преподаватель Гончар А.В.

В. Моцарт Рондо До мажор

исполняет Лазарева Анастасия 4 класс преподаватель Степанцова К.А.

Ведущий: Танцевальная музыка обычно сопровождает танец. Она усиливает выразительность движений и жестов танцующих. Музыка каждого вида танца отличается своим темпом, размером, ритмическим рисунком.

Танцевальная музыка бывает *прикладная и концертная*. Музыка, под которую танцуют, называется *прикладной*. *Концертная* танцевальная музыка исполняется на сцене, ее слушают. А сочиняют такую музыку профессиональные композиторы.

*Однообразный и безумный,
Как вихорь жизни молодой,
Кружится вальса вихорь шумный;
Чета мелькает за четой.*

А. Пушкин «Евгений Онегин»

И. Кригер Менуэт

В. Гиллок Вальс «Французская кукла»

исполняет Степанова Мария 2 класс преподаватель Шестакова О.Е.

А. Гедике Ригодон

исполняет Егорова Кира 2 класс преподаватель Макаренкова Ж.А.

В. Гиллок Сарабанда

исполняет Соляникова Анастасия 7 класс преподаватель Лыткина А.Е.

В. Гиллок Старая Вена исполняет Фролова Елизавета 5 класс преподаватель Лыткина А.Е.

Ведущий: Сегодня ребята от всей души постарались донести до Вас, слушателей нашего концерта, своё восприятие исполняемой музыки. Прямо сказать – задача не из простых! Поблагодарим их за это! Мы искренне готовы делиться с вами радостью от музыки, что, несомненно, сближает и одухотворяет всех нас! Уже к концу подходит наша встреча, но я хочу, чтоб этот теплый вечер, остался в ваших мыслях и сердцах, ваш жар сердец и огонек в глазах.

Смоленск, 2020