**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ, СПОРТА И МОЛОДЕЖИ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОУК ЛНР «ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
АКАДЕМИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ИМЕНИ
М. МАТУСОВСКОГО»**

МАТЕРИАЛЫ РЕСПУБЛИКАНСКОГО СЕМИНАРА-ПРАКТИКУМА

**для педагогических работников
организаций (учреждений), осуществляющих
образовательную деятельность
в сфере культуры и искусств
Луганской Народной Республики
(27 октября 2021г.)**

Луганск 2021

УДК 37.013.2:13
ББК 74.200.541

М34

Материалы Республиканского семинара-практикума для педагогических работников (учреждений), осуществляющих образовательную деятельность в сфере культуры и искусств Луганской Народной Республики(г. Луганск, 27октября2021 г.).– Луганск: Изд-во ЛГАКИ имени М.Матусовского,2021.–122с.

В сборнике представлены материалы педагогических работников организаций (учреждений), осуществляющих образовательную деятельность в сфере культуры и искусств Луганской Народной Республики в области музыкального, изобразительного, хореографического и театрального искусств.

Для преподавателей, студентов образовательных организаций культуры и искусств.

УДК 37.013.2:13
ББК74.200.541

Ответственный редактор: М.Л. Чепрасова

Редакционная коллегия:
Л.Н. Пилипец
А.С. Кобзарь
С.В. Петрик
И.В. Йовса
О.Л. Бурган
Е.Е. Бурунжу
Е.В. Губарь
Д.С. Момот
А.В. Лукавецкая-Радченко

Ответственный за выпуск: М.Л. Чепрасова

Рекомендовано к печати учебно-методической комиссией
ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
(протокол № 10 от 18 мая 2022года)

© Луганская государственная академия
культуры и искусств
имениМ.Матусовского,2021

СОДЕРЖАНИЕ

СЕКЦИЯ ДИРЕКТОРОВ

1. **Чепрасова М.Л.**Осуществление дистанционного обучения в образовательных организациях дополнительного образования детей (детских школах искусств по видам искусств) **5**

СЕКЦИЯ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

ПОДСЕКЦИЯ «ХОРОВОЕ ДИРИЖИРОВАНИЕ И ВОКАЛ»

2. **Логвинова Т.В.**Практические рекомендации в работе над дикцией в народном пении **7**
3. **Лысенко М.Н.** Педагогические приемы и техники в вокальной работе. **9**
4. **Монахова Ю.И.**Работа над художественно-музыкальным образом в вокально-хоровой практике **12**
5. **Нагапетьян М.А.**Методы работы над опорой звука **15**
6. **Огиря Н.П.** Работа над хоровыми произведениями на начальном этапе с использованием межпредметных связей **18**
7. **Пшехачев Д.А.**Значение дыхания в современных вокальных техниках **21**
8. **Семенова С.А.**Старинная музыка в вокальной педагогике и исполнительстве. История и современность **24**
9. **Хохлова Т.А.** Фольклор в контексте современной культуры. Живая старина сегодня. **27**

ПОДСЕКЦИЯ «ОРКЕСТРОВЫЕ ДУХОВЫЕ И УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»

10. **Бичиашвили А.А.**Элементарные упражнения для ударной установки на начальном этапе обучения в ДМШ **31**

ПОДСЕКЦИЯ «НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»

11. **Гайворонский А.С.**Гитара и музыка И.С. Баха **34**
13. **Змиевская М.М.**О работе над звукоизвлечением на домре **38**
14. **Змиевской В.В.**Способы звукоизвлечения на балалайке **41**
15. **Решетов А.В.**Музыкальный слух и методы его развития **45**
16. **Фалалеева В.Г.**Самостоятельная работа бандуриста над развитием исполнительской техники **48**

ПОДСЕКЦИЯ «ОРКЕСТРОВЫЕ СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»

17. **Дроздова Е.Ю.**Воспитание культуры звука у обучающихся по классу скрипки **51**
18. **Йовса И.В.**Соотношение традиционных решений и экспериментальных методов в современном скрипичном исполнительском искусстве на рубеже XX-XXI веков **53**
19. **Кодаченко Е.И.**Взаимосвязь традиций и новаций в методике обучения детей игре на скрипке **54**
20. **Смирнова И.И.**Особенности формирования исполнительских навыков в гаммах с двойными нотами **56**

21. **Челышева Ю.Е.**Организация домашних занятий скрипача в музыкальной школе **59**
22. **Шибка В.В.**Применение приема «вибрато» в произведениях крупной формы в классе скрипки **60**
23. **Яруллин Р.З.**Сценическое волнение, причины и методы его преодоления **62**

ПОДСЕКЦИЯ
«СПЕЦИАЛЬНОЕ ФОРТЕПИАНО»

24. **Карленко А.В.**Музыка современных композиторов в репертуаре ДМШ **64**
25. **Кузниченко О.В.**Особенности работы со слабоуспевающими детьми в классе фортепиано **66**
26. **Малахова Т.Н.** Формирование сценической культуры юных исполнителей средствами творческих фестивалей и конкурсов **68**
27. **Простак Т.А.**Специфические особенности работы концертмейстера **71**

ПОДСЕКЦИЯ
«ЭСТРАДНЫЙ ВОКАЛ И ЭСТРАДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»

28. **Бурунжу Е.Е.**Методические рекомендации к занятиям с начинающими певцами на уроках эстрадного вокала **73**
29. **Тесленко Т.А.**Особенности творческого воображения **76**

ПОДСЕКЦИЯ
«ТЕОРИЯ МУЗЫКИ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА»

30. **Грибоедова И.Ю.** Рассмотрение латентных смыслов в драматургии музыкального сочинения с помощью золотого сечения **78**
31. **Мальцева Л.А.**Слуховой анализ и его роль на занятии сольфеджио **80**
32. **Овчаренко И.И., Простак Ю.И.**Роль электронных инструментов в современном учебном процессе **82**
35. **Подлесная И.А.**Открытый урок в учреждении дополнительного образования. Подготовка, проведение и оформление **85**
36. **Сиротина Т.Б.**Использование метода стенографии А.В. Майстренко в процессе формирования ритмического слуха обучающихся на уроках сольфеджио **91**
37. **Сиротина Т.Б.**Современные тенденции в преподавании сольфеджио **95**

СЕКЦИЯ
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

38. **Котилевский Д.А.**Использование фотографии для обучения основам рисунка в условиях дистанционных занятий **97**
39. **Лукавецкая-Радченко А.В.**Роль самостоятельной работы при изучении дисциплины «Штрифт» **103**
40. **Лукавецкая-Радченко А.В.**Формирование творческого мастерства в детских художественных школах **105**
41. **Неколов С.В.**Адаптация студентов I курса к творческому процессу на отделении изобразительного искусства **107**
42. **Петишова Д.Н.**Развитие декоративно-прикладного искусства в России **109**
43. **Радченко Н.А.**Основные особенности рисования головы человека **111**
44. **Федоренко К.А.**Значение самостоятельной работы в творческой деятельности студентов отделения изобразительного искусства **114**

СЕКЦИЯ
«ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

45. **Суржан Д.С.**Сценическая выдержка и ее формирование у детей школьного возраста в процессе подготовки и реализации мероприятия **116**

СЕКЦИЯ ДИРЕКТОРОВ

УДК 37.018.43

М. Л. Чепрасова,
г. Луганск

ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ ОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ (ДЕТСКИХ ШКОЛАХ ИСКУССТВ ПО ВИДАМ ИСКУССТВ)

В наше время, с учетом всех обстоятельств, которые непосредственно влияют на образовательный процесс, традиционные формы обучения безусловно нуждаются в дополнении дистанционными образовательными технологиями, что и обуславливает внедрение информационных и коммуникационных технологий в систему образования. Реализация дополнительных предпрофессиональных программ не является исключением и так же требует обновления с учетом применения электронного обучения и дистанционных технологий. Данный процесс является более затруднительным, так как дополнительное обучение подразумевает творческое обучение, познание видов искусства, овладение навыками определенных видов творческой деятельности. В данном процессе применяется исключительно индивидуальный подход к каждому обучающемуся.

Однако необходимость в дистанционном обучении диктуется временем и условиям в которых мы находимся, так что необходимо рассмотреть данный вид образования с другой стороны.

Стоит отметить, что осуществление дистанционного обучения в образовательных организациях дополнительного образования детей (детских школах искусств по видам искусств) позволяет расширить аудиторию соискателей образования, так же расширить возможности при осуществлении образовательной деятельности с зачисленными обучающимися. Так, применение дистанционного обучение положительно скажется на его применении:

– в каникулярное время – для организации культурно-просветительской деятельности обучающихся;
– для эффективной организации самостоятельной работы обучающихся;
– для работы с обучающимися с ограниченными возможностями здоровья;
– для работы с обучающимися которые пропускают уроки по причине болезни или другим причинам;
– с целью оказания консультаций для поступающих;
– для реализации индивидуальных учебных планов.

Рассмотрим виды педагогической работы при осуществления дистанционного обучения. Безусловно, для осуществления образовательного процесса с применением электронного обучения необходимо вносить определенные корректировки в рабочие программы учебных предметов в части изменения форм обучения, календарно-тематических планов, использования технических средств обучения и т. д.

Таким образом, важной частью педагогической работы при дистанционном обучении является именно организация образовательного процесса. Какие формы педагогической

работы мы можем отнести к «организационным» формам при осуществлении дистанционного обучения? Рассмотрим некоторые из них:

– корректировка календарно-тематических планов, изменения рабочей программы с учетом применения дистанционных образовательных технологий;

– создание подробного поурочного плана;

– оформление и разработка учебного материала, в том числе видео-уроков, презентаций, фонограмм для организации учебных занятий и самостоятельной работы обучающихся;

– рассылка и/или публикация необходимых учебных материалов для организации самостоятельной работы обучающихся;

– проведение консультаций для родителей обучающихся, методическое сопровождение полезного досуга обучающихся.

Данные формы организационной педагогической работы являются основными, стоит так же отметить, что для реализации данных форм работы необходимо учесть тот фактор, что основополагающим является эффективность разработанных учебных материалов, ориентированных на дистанционное обучение. Под разработкой учебных материалов для осуществления дистанционного обучения понимается: создание, корректировка и использование собственных разработок (лекций, викторин, презентаций, контрольных работ), оцифровка учебных пособий (данный вид работы так же является необходимым и при очном обучении, так как нацелен на модернизацию образовательной деятельности), подбор и обработка материалов, их размещение на различных ресурсах, использование современных учебных материалов, находящихся в открытом/свободном доступе насайтах издательств, библиотек, других учреждений культуры [1].

Решающие факторы для создания и оформления учебной литературы с применением дистанционных образовательных технологий:

– разрабатываются с учетом поурочной подачи;

– разрабатываются с учетом применения интерактивных технологий

– разрабатываются с учетом платформ и программ доступных для эффективной подачи учебного материала от преподавателя и обучающемуся, так и передачи результатов самостоятельной работы от обучающегося преподавателю;

– разрабатываются с учетом осуществления оперативного контроля и оценивания выполненных заданий обучающегося;

– включают наглядные материалы (иллюстрации, схемы, таблицы) и другие формы демонстрации учебного материала (как визуальные, так и звуковые) для стимулирования самостоятельной работы обучающихся, их заинтересованности в обучении с применением электронного обучения.

Разработанные комплексы, созданные преподавателем на основе собственных разработок, различных элементов учебных пособий, хрестоматий, аудио и видео материалов, а так же различных мультимедийных программ будут успешно применяться в дальнейшем, пополнят библиотеку образовательного учреждения, станут актуальным и полезным материалом для молодых преподавателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брицкая, Елена Олеговна. Методическое сопровождение профессиональной деятельности

педагогов в дистанционном обучении школьников :автореф. дис..... канд. пед. наук : (13.00.08) / Брицкая, Елена Олеговна ; Е. О. Брицкая ; науч. рук. С. А. Писарева ; Омский гос. пед. ун-т. - Омск : [б. и.], 2016.

2. Вайндорф-Сысоева М.Е. Методика дистанционного обучения/Вайндорф-Сысоева – М.:Юрайт, 2017.

3. Гаевская Е.Г. Технологии сетевого дистанционного обучения: Учебное пособие. – СПб.: Ф-т филологии и искусств СПбГУ, 2007.

4. Дементьева, Ю. В. Основы работы с электронными образовательными ресурсами [Электронный ресурс] : учебное пособие / Ю. В. Дементьева ; Ю. В. Дементьева. - Саратов : Вузовское образование, 2017.

СЕКЦИЯ
«МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

ПОДСЕКЦИЯ
«ХОРОВОЕ ДИРИЖИРОВАНИЕ И ВОКАЛ»

УДК 37.01:78.01

Т.В. Логвинова,
г. Алчевск

ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ В РАБОТЕ НАД ДИКЦИЕЙ В НАРОДНОМ ПЕНИИ

Современные исследования в области музыкального образования показали, что дети недостаточно знают родную певческую культуру. Это с одной стороны. С другой стороны, они обнаружили низкий уровень влияния образовательных учреждений на формирование интереса к народной музыке.

Сложные процессы, происходящие в современном обществе, невозможно осуществить без совершенствования духовной культуры человека, формирования творческого мышления. Только единство и согласованное взаимодействие интеллектуальной и эмоциональной сфер человека, может способствовать успешному выполнению любых форм его деятельности. Это призвано обеспечить эстетическое воспитание благодаря художественной творческой деятельности детей, одним из видов которой является пение.

Пение занимает значительное место в системе музыкально-эстетического воспитания. Эмоционально воздействуя, оно развивает художественный вкус, эстетическое восприятие, художественное, музыкальное, логическое мышление.

Многолетний опыт вокального воспитания детей позволил создать методику обучения народному пению, способствующую формированию этнопевческого поведения.

Одним из важнейших условий воспитания навыков пения и четкой дикции является соблюдение правил певческой установки. Певческие навыки – это взаимодействие звукообразования, дыхания и дикции. Все необходимые навыки вырабатываются, в первую очередь, во время распевок, оно регулярно проводится вначале занятий и помогает быстрой слуховой организации ребенка, подготавливает «разогревает» голосовой аппарат. Основной материал для распевок – это упражнения на дыхание, упражнение на развитие языка, губ, скороговорки, попевки, песни - и все это от простого к сложному и «на слух» с голоса преподавателя.

Причины плохой дикции:

– вялая работа артикуляционного аппарата;
– зажатость нижней челюсти;
– вялость губ;
– малоподвижность языка;
– скованность мышц шеи, лица.

Упражнения на развитие языка, губ:

1. Достать языком до подбородка.
2. Достать языком до кончика носа.
3. Языком описать круг губ.
4. Достать языком от одного уголка рта до другого.
5. Высунуть язык и свернуть в трубочку.
6. «Лошадка» - поцокать языком.
7. «Мыть» щеки – вверх-вниз (поочередно).
8. Гримасничаем – губы в трубочку, потом «улыбка» или поем «у-ы, у-ы».

Упражнения с согласными буквами:

1. «м» - «самолет» ребенку предлагается наклониться и расставить руки, сделать вдох и на выдохе петь «м» закрытым ртом, постепенно поднимаясь и поворачивая корпус в разные стороны (освобождаются: шея, голова, плечи, корпус);

2. «н» - «веточки» произносится с закрытым ртом – необходимо наклониться, на выдохе петь «н» - поджиматься и свободно вместе с руками поворачивать корпус в разные стороны (освобождаются: корпус, шея, голова).

Детям 6-7 лет трудно выговаривать «р».

1. «р» - «сверчок» на выдохе очень коротко повторять 3-5 раз «р», при этом мышцы живота коротко втягивать в себя;

2. «б», «п», «д», «т» -озвучиваем «бэ», «пэ», «дэ», «тэ» -на выдохе.

Скороговорки

Очень хороши для тренировки скороговорки. Читать скороговорки необходимо сначала медленно, постепенно ускоряя, по мере успешного освоения. Важно следить за ритмичностью произношения. Не забывать про темп, дикцию, дыхание.

Очень важно скороговорки произносить на выдохе, речитативом, протягивая гласные звуки, по возможности петь в позиции «э» не меняя высоту звука.

а) По бревку бобры бредут,
Все бобры добры для своих бобрят.
б) Шли сорок мышей, несли сорок грошей,
Две мыши поплоше несли по два гроша.
в) Тридцать три вагона в ряд тараторят, тарахтят.
г) Черной ночью черный кот
Прыгал в черный дымоход.
д) Вез корабль карамель,
Наскочил корабль на мель.
И матросы три недели
Карамель на мели ели.
е) От топота копыт пыль по полю летит.

Детские русские народные песни

Песни необходимо разучивать параллельно с упражнениями, скороговорками, подбирать на необходимые согласные и гласные звуки. Работа проходить должна поэтапно:

- разучивание текста, мелодии;
- речитативом на одном звуке, выдерживая ритмическую основу песни;
- утрируя нужные согласные;
- выделяя слоги, слова для выразительного исполнения.

Детские песни:

а) «Кошка» - ш, х, г, ч, т, к, б.
б) «Две лягушки» - д, л, с, г.
в) «Ай ду-ду» - р, др, бр, д.
г) «Ой качи» - л, ч, к, пр, бл, ф, в.
д) «Гномы» - г, р, ж, с, л, д.
е) «Зазимка» - з, к, ч, с.
ж) «Коляда» - к, т, фт, ц, с, ч.

В работе над певческим аппаратом важна регулярная тренировка, сознательный контроль, внимание. Регулярные тренировки певческого аппарата, комплекс вокально-технических, исполнительских средств и приемов даст хорошие результаты, если в работе с ребенком использовать игры, скороговорки, попевки, песни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникин, В. П. (1924-). Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор [Текст] : пособие для учителя : [исследование и тексты] / В. П. Аникин. - Москва : Гос. учебно-педагогическое изд-во Мин-ва просвещения РСФСР, 1957. - 240 с.; 20 см.
2. Гладкая, С. О. Формировании певческих навыков на уроках музыки в начальных классах [Текст]: пособие для учителя / С. О Гладкая, Выпуск 14. Москва., 1989. - 187 с
3. Гусев, В. Е. Эстетика фольклора [Текст] / АН СССР. Ин-т рус.литературы (Пушкинский дом). - Ленинград : Наука. Ленингр. отд-ние, 1967. - 319 с.; 22 см.
4. Калугина, Н. В. Методика работы с русским народным хором [Текст] : [Учебник для муз. вузов] / Н. Калугина ; Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, Кафедра хорового дирижирования. - 2-е изд., перераб. и доп. - Москва : Музыка, 1977. - 255 с. : нот., нот. ил.; 27 см.
5. Мешко, Н. К. Искусство народного пения : практическое руководство и методика обучения искусству народного пения / Н. Мешко. - Архангельск : Правда Севера, 2007. - 126, [1] с. : ноты; 29 см.; ISBN 978-5-85879-386-1
6. Народная музыка СССР и современность : Сб. ст. / [Ред.-сост. Земцовский И. И.]. - Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1982. - 182 с. : нот. ил., 8 л. ил.; 22 см.
7. Прянишников И. П. Советы обучающимся пению / И. П. Прянишников ; [под ред. И. К. Назаренко]. - Москва :Музгиз, 1958. - 111, [1] с.: ил., ноты

УДК 378:784

М.Н. Лысенко,
г. Ирмино

АРТПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ И ТЕХНИКИ В ВОКАЛЬНОЙ РАБОТЕ

Такая наука как артпедагогика зародилась ещё в древние времена. Наиболее востребованным это инновационное направление в педагогики стало в начале 21 века по нескольким причинам, среди которых главной является изменение отношения к человеку и рассмотрения вопросов его воспитания. Наиболее эффективным средством развития гармоничной личности человека, повышения его духовной культуры считается приобщение к достижением мировой культуры, прежде всего к искусству и творчеству. Мощным

средством воздействия на человека считалось искусство еще в Древней Греции, Древнем Риме, Китае, Индии, Японии.

Древнегреческий философ, ученик Платона, Аристотель в своих трактатах отмечал, что очень важно в обучении и воспитании детей развивать умственное, физическое и творческое начало в их сочетании. Музыкальное искусство должно входить в программу обучения и воспитания детей.

Особое значение в формировании личности ребёнка через его участие в художественно-творческой деятельности предавали такие учёные, как Выготский Л.С., Азаров Ю.П., Закутский В.И., Кнебель М.И., Станиславский К.С. и другие.

Артпедагогика – это отрасль педагогической науки, базирующаяся на синтезе двух областей педагогики и искусства, которая изучает закономерности воспитания и развития ребенка посредством искусства.

Арт – это искусство, творческая деятельность, отражающая интересы не только самого автора, но и других людей.

Виды искусства:

- звуковое искусство – музыка, литература;
- зрелищное искусство – кино, театр, цирк, эстрада, телевидение, хореограф;
- прикладное искусство – архитектура декоративно прикладное искусство;
- изобразительно искусство – живопись, скульптура, графика, фотография.

Функции искусства:

- гедонистическая – доставление радости удовольствие;
- компенсаторная – восполнение неудовлетворенностью жизни;
- коммуникативная – средство общения;
- эстетическая – преобразование мира на основе красоты;
- воспитательная – влияние на человека через примеры, идеалы, обучение;
- познавательная – получение знаний через образное восприятие мира;
- прогностическая – приобщение идеальному, находить пути к его достижения;
- ценностно-ориентирующая – формирование нравственных ценностей, идеалов.

Артпедагогические приемы и техники, используемые на уроках вокала, очень разнообразны: вокальная техника, артикуляционные и дыхательные тренинги, рисование голосом и прочие. В своей работе с детьми педагоги обращаются к разным видам искусства: живопись, литература, театр, архитектура и декоративно-прикладное искусство и другое, каждый из них обогащает урок новыми красками и впечатлениями.

Суть артпедагогики состоит в воспитании, обучении и развитии средствами искусства личностей, формирования у них основ художественной культуры и овладение ими практическими навыками в разных видах художественной деятельности.

Целью артпедагогики является: активизация познавательной деятельности учащихся средствами искусства, развитие творческого воображения, эмоциональной памяти, гармонизации духовно-нравственного состояния внутреннего мира обучающихся, приобщение к национальному и мировому искусству, развитие любви к ценностным смыслам искусства и культуры, духовно-нравственным народным традициям, запечатлёнными в произведениях живописи, скульптуре, музыкальной литературе, театре,

песнопениях, хореографии, в применении материальной культуры и древних видов народного творчества.

Изучая тему артпедагогики можно выделить некоторые функции:

– культурологическая (обусловлено объективной связью личности с культурой как системой ценностей, развитием человека как творца на основе усвоения художественной культуры);

– образовательная (направлена на развитие личности и познание её действительности через искусство; обеспечивает усвоение знаний в сфере искусства и практических навыков художественно-творческой деятельности);

– воспитательная (формирует морально-эстетические, коммуникативно-рефлективные основы личности; содействует её социокультурной адаптации с помощью искусства).

В артпедагогике активно используются методы и приемы работы заимствованные из таких видов искусств как живопись, фотография, кинематография, театр, хореография и другие.

Применение методов артпедагогики – это путь к восстановлению гармонии в эмоциональном мире ребенка, это средство развития мышления и самооценки.

Главная цель – получить доверие ребенка вовлечённого в коллективную коммуникативно-познавательную деятельность средствами искусства, учитывая их воздействие на каждого ребёнка в целом.

Основными технологиями артпедагогики является игра и педагогическая импровизация, именно это даёт основание для использования этих технологий в сфере социально-культурной педагогики. Педагогическая импровизация – это изначально непредусмотренные действия педагога, которые обусловливаются незапланированными ситуациями, складывающимися под влиянием внутренних или других факторов. Основным методом в артпедагогике является проблемно-диалоговый метод, который ориентирован на развитие духовно-личностной сферы ребенка, нравственное воспитание. Основа данного метода – диалог, который предполагает не просто поочерёдный обмен информацией, а совместный поиск общих позиций в поставленной задаче.

В музыкальных занятиях изначально присутствовала интеграция разных видов художественно-творческой деятельности, которая сегодня является одним из главных направлений в разработке артпедагогических методик. Деятельность, основанная на принципах фольклорного творчества развивает эмоционально-чувственную сферу, художественно-образное ассоциативное мышление, фантазию, позволяет активизировать различные творческие проявления детей. В своей практике возможно использовать игровой метод, так как для ребенка это естественное занятие. Игра позволяет сбросить напряжение, побуждает активизироваться, погрузится в атмосферу эмоционального комфорта.

Рассматривая изобразительное искусство как вид артпедагогики, можно использовать методы и приемы, которыми пользуются на уроках изобразительного искусства: рисование при прослушивании музыкальных произведений, просмотр репродукций картин известных художников, а так же метод ассоциации и использование графических средств выразительности (линию).

Обращаясь к декоративно-прикладному искусству и архитектуре знакомим ребят с таким выразительным средством как ритм. Если посмотреть на ансамблевое строение в

архитектуре (окна, двери, балконы, лестницы, колоны т. д.) и в изделиях декоративно-прикладного искусства (орнамент) можно увидеть повторяющиеся элементы, это и дает ощущения четкости, метра и ритма.

Приемы театральной педагогики решают не только специальные проблемы театрального образования (сценедвижение, выразительность речи, мимики, пластики и т. д.), но и позволяют применять их на уроках сольного пения и вокального ансамбля при решении таких задач, как дикция, звукообразование, дыхание, эмоционально-выразительное исполнение и формирование сценической выдержки.

В музыкальной форме изначально присутствовала интеграция разных видов художественно-творческой деятельности, которая сегодня является одним из главных направлений в разработке артпедагогических методик. Деятельность, основанная на принципах фольклорного творчества, развивает эмоционально-чувственную сферу, художественно-образное ассоциативное мышление, фантазию, позволяет активизировать различные творческие проявления детей, в том числе и в инсценировке русской народной песни, которые сопровождаются жестами, мимикой, движениями, народными инструментами. С помощью колыбельных, потешек, прибауток учим детей народной мудрости, остроумию, добру.

Подводя итоги можно сказать исследование в области артпедагогики показывают, что искусство развивает личность, расширяет общий и художественный кругозор ученика, реализует познавательные интересы детей, позволяет ощутить мир во всём богатстве и многообразии, а через художественные виды деятельности научиться его преобразовывать.

Искусство представляет ребенку практически неограниченные возможности для самосовершенствования и самореализации, как в процессе творчества, так и в его конечном результате. Интерес к творческой деятельности ребенка со стороны сверстников и взрослых повышает его самооценку, а это является решением важнейшей задачи адаптации ребенка посредствам искусства и применяемых методов, и приемов артпедагогики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хрестоматия по педагогической психологии. / Учебное пособие для студентов: Красило А. и Новгородцева А. // Москва, 2009. - 207 с., С.34 - 37.
2. Шушарджан С. В. Здоровье по ноткам. / С. В. Шушарджан // М., 2014. – С. 122.
3. Искусство и педагогика: Из культурного наследия России XIX–XX вв.: Хрестоматия /Сост. М. А. Верб. – СПб.: Образование, 1995. – 229 с.

УДК 784

Ю.И. Монахова,
г. Луганск

РАБОТА НАД ХУДОЖЕСТВЕННО-МУЗЫКАЛЬНЫМ ОБРАЗОМ В ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ ПРАКТИКЕ

Образ – одно из центральных понятий во всех видах искусства. Понятие образа в искусстве является многогранным, многозначным и трудноопределимым. Основная роль образа – связь искусства и реальности. Рожденный в сознании художника, образ воплощается в произведениях искусства.

В музыкальном искусстве отражение переживаний и чувств автора, воплощение их с

помощью средств музыкальной выразительности рождает музыкальный образ. В основе музыкального образа лежит музыкальная тема. По характеру тематизма в музыкальном искусстве выделяют лирические, драматические, эпические, сказочные и фантастические образы. Музыкальное искусство не может существовать вне образов. Рождение бестелесной реальности, заключенной в образах и направленной на постижение исполнителем и слушателем эмоций, заложенных автором – так можно охарактеризовать процесс постижения и раскрытия музыкального образа [3, с. 48]. Таким образом, стоит отметить, что музыкальное искусство является интерпретативным и неизбежно нуждается в воспроизведении.

Моделирование музыкального образа – это сложный многокомпонентный психологический процесс, в основе которого лежат процессы музыкального восприятия, воображения, памяти и музыкального мышления. Восприятие – психологический процесс, характеризующийся получением информации о предметах и явлениях действительности посредством органов чувств. Воображение - это особенное свойство человеческой психики, направленное на представление о конечном звучании в перспективе музыкального произведения. Музыкальное мышление – сложный процесс осмысления и обработки музыкального материала, который характеризуется способностью понимать и анализировать музыкальную ткань, как в целом, так и отдельные ее компоненты. Постижение музыкального материала носит накопительный эффект и активизирует работу музыкальной памяти. Все упомянутые психологические процессы существуют в неразрывном единстве, взаимодополняют друг друга и помогают исполнителю всесторонне понять и раскрыть музыкальный образ исполняемого произведения [2, с.56].

Процесс работы над музыкальным образом в хоровых произведениях является многозадачным и требует разностороннего подхода. В ходе работы перед педагогом (дирижером) стоит ряд задач, которые необходимо решить. Среди них выделим педагогические задачи (обучение вокально-хоровым навыкам, расширение знаний в области истории хорового исполнительства), психологические (развитие творческого мышления, воображения, формирование эмоциональной активности учеников), а также эстетических (развитие эстетического вкуса и эстетических эмоций). Для решения этих важных и достаточно сложных задач, для обеспечения единства и непрерывности овладения учащимися музыкальной культурой, педагогу необходимо знание методологии, которая сформировалась в практике педагогов-хормейстеров.

Работу над музыкальным образом с хоровым коллективом можно условно разделить на несколько этапов:

На первом этапе педагог знакомит учащихся с историей написания произведения, а также краткой биографией ее авторов. Целесообразно выбирать наиболее яркие факты из творчества композитора, которые будет интересно запомнить учащимся, что позволит расширить их кругозор и вызвать сознательный интерес к исполняемому произведению. Для развития творческого мышления учащихся, можно предложить хористам «досочинить» историю до или после событий, описанных в произведении. Уместным также будет обращение к другим видам искусства: полотнам художников, кинематографическим картинам, театральным постановкам, памятникам архитектуры. Это помогает более наглядно создать представление о музыкальном образе, заложенного в хоровом произведении.

На втором этапе работы происходит непосредственное знакомство учащихся с

музыкальным произведением, которое им предстоит исполнить. Для этого в педагогическом арсенале хормейстера могут быть задействованы следующие приемы:

1) прослушивание произведения в эталонном звучании (с применением аудио или видеозаписи);

2) исполнение произведения самим преподавателем;

3) исполнение произведения учениками, которых заранее подготовил учитель.

Третий этап работы предполагает анализ средств музыкальной и художественной выразительности, которые были использованы автором при создании музыкального образа. В процессе этой работы учитель должен постоянно обращаться к накопленным на уроках знаниям и умениям учащихся, углублять, развивать и закреплять их.

Четвертый (заключительный) этап характеризуется оттачиванием исполнительского мастерства хорового коллектива. Осмысленная взаимосвязь музыки и слова поможет наиболее художественно полноценно раскрыть и для исполнителей, и для слушателей музыкальный образ, его связь с жизнью, с историей, с проявлением человеческих чувств.

Синтез музыкального и поэтического начал является основой хорового исполнительства. Параллельно с работой над всеми вокально-хоровыми навыками учащихся, которые необходимы для грамотного исполнения произведения (с точки зрения вокальной техники), важная роль отводится работе над словом, которое является основным смысловым зерном и отправной точкой в работе над музыкальным образом, в то время как музыкальная составляющая носит некий подчиненный характер.

Работа над поэтическим текстом должна быть логичной, последовательной и может быть изложена в следующем порядке:

1)проработка дирижером всех смысловых составляющих поэтического текста (определение основной идеи, выделение логического центра каждой фразы, подбор соответствующих средств мануальной техники, подбор различного рода ассоциаций и метафордля более красочного и доступного объяснения учащимся смысла литературного первоисточника и т. д.);

2) знакомство коллектива с текстом хорового произведения (для этого педагог может прочитать текст с выражением, либо дать прослушать произведение коллективу в целом с последующей беседой о содержании и основных смыслообразующих моментах поэтического текста, при этом акцентируя внимание на их связь с используемыми композитором средствами музыкальной выразительности и т. д.);

3) работа над элементами речевой выразительности (работа над дикцией, которая включает в себя четкость произношения согласных, акустически верное произношение гласных; работа над активностью артикуляционного аппарата);

4)соединение всех элементов речевой выразительности в единое целое, в связи с музыкальным содержанием и с целью последующего воплощения на сцене.

Огромную роль также играет работа над вокально-хоровыми навыками в исполнении. Осмыслив музыкальный образ через слово, выбор средств музыкальной выразительности и подбор техники вокализации станет для учащихся более понятным и доступным. Работа над всеми техническими (вокальными) особенностями исполнения должна быть не только привязана к музыкальному образу, но полностью подчиняться ему. Поэтому, часто хормейстеры совершают ошибку, работая изначально исключительно над нотным текстом и технической стороной исполнения, считая работу над образом заключительным этапом

работы над произведением. Такой план работы усложнит процесс осмысления учащимися музыкального образа произведения, а работу над произведением сделает пресной, более похожей на формальное сольфеджирование.

Таким образом, работа над созданием музыкально-художественного образа занимает важное место в вокально-хоровой практике. Последовательное решение исполнительских задач и грамотное использование педагогической методологии позволяет преподавателю полноценно развивать музыкально-слуховые представления учащихся, развивать их творческое мышление, что позволяет им овладеть навыками раскрытия содержания музыкального образа, а также расширить их кругозор и воспитать эстетический вкус.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов А.И. Дирижер-хормейстер. Творческо-методические записки // А. И. Анисимов. – Л., Музыка, 1976. – 159 с.
2. Дмитриевский Г.А. Хороведение и управление хором // Г. А. Дмитриевский – М., Л., ГМИ, 1957. – 106 с.
3. Живов В.Л. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика // В. Л. Живов. – М., ВЛАДОС, 2003. – 227 с.
4. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. // Ю. М. Лотман. - М.: «Наука», 1970. – 164 с.

УДК 784

М.А.Нагапетьян,
г. Луганск

МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД ОПОРОЙ ЗВУКА

Многолетний опыт работы со студентами показывает, что успешная подготовка молодого исполнителя во многом зависит от того, как скоро им будут приобретены те или иные навыки качественного исполнения.

Сложность вокального искусства состоит в том, что работа певческого аппарата скрыта от наших глаз и студент опирается только на свои собственные ощущения и доверительные отношения к своему педагогу.

Основные проблемы возникают на начальном этапе обучения. Одним из первых навыков, который должен овладеть студент-вокалист - это правильное ощущение опоры.

Многие исполнители различных вокальных школ часто используют выражение «звуковая поддержка» или «опора голоса». Преподаватели постоянно говорят об «поддержке» звука, требуя ее от студентов на уроках сольного пения. Однако объяснения сути этого термина и требования к студентам обычно расплывчаты, непонятны, основаны на субъективных представлениях, чувствах и ощущениях самих преподавателей. По сути, на что и где нужно «опереться» студенту, не всегда понятно. Все составляющие пения: звук, дыхание и резонирование –должны быть гармонично взаимосвязаны и взаимоскоординированы. Звук, создаваемый дыханием, должен быть с ним единым, это придает ему ровность и стабильность. Звуковая волна должна свободно поступать в резонаторы, которые рефлекторно взаимодействуя с голосовой щелью, дополняют и настраивают друг друга. Вся мускулатура и голосовой аппарат студента, обучающегося пению: вокальные связки, брюшные и другие мышцы, грудные и головные резонаторы должны сливаться в его ощущениях в единый механизм и восприниматься как единое целое. Именно эта гармоническая координация частей вокального аппарата в сочетании с

хорошими психофизиологическими и биоакустическими данными, правильной артикуляцией, позволяет студентам создавать высокий певческий тонус - комфортное, свободное, легкое звучание голоса, насыщенность его обертонами, податливость к нюансировке.

Правильно поставленный вокальный голос исполнителя производит на слушателя впечатление стабильности звучания голоса, спокойствия, и легкости в голосоведении. И сам студент с натренированным и поставленным голосом чувствует удобство в исполнении, он чувствует ощущение стабильности, устойчивости и легкости работы его голосового аппарата. Исполнителю кажется, что его голос крепко на чем-то опирается. Это чувство позволяет ему держать свой голос под контролем и не уставать во время долгого пения. Когда исполнитель ощущает работу дыхательных мышц, он ощущает свободу и легкость ведения голоса. С потерей чувства голосовой поддержки исполнитель испытывает быструю усталость в гортани, звук становится хриплыми и горловым [2, с.520].

Звуковая поддержка, опора голоса – одно из важнейших ощущений в академическом пении, благодаря хорошей опоре в голосе вокалист спокойно, с легкостью распоряжается своим голосовым аппаратом. Но чувство опоры в голосе на первых занятиях возникает, как правило, не сразу. В самом начале обучения пению у студентов еще нет этого чувства. Только после того, как он овладевает навыками певческой установки и техникой формирования голоса, постепенно начинают проявляться те ощущения, при которых голос приобретает профессиональное звучание. Термин «опора в голосе» обычно усваивается студентом тогда, когда голос начинает приобретать опёртый характер. В основном, этот термин подсказывает студенту его преподаватель, который обращает внимание на те ощущения, которые сопровождают опертое звучание голоса. Например: преподаватель говорит – «Сегодня у тебя звук хорошо опирается на дыхание, и ты поешь на опоре, – запомни свои ощущения и постарайся повторить это чувство опоры на следующем занятии». Или, наоборот, педагог обращает внимание студента на то, что в этот момент его звучание не ровное, не опертое, неправильное. И он поет не на опоре. Анализируя, студент делает вывод о том, что называется «опертым звуком», а что опертым не является, и какие ощущения при пении сопровождают правильное чувство опоры. Ощущение голосовой опоры следует понимать, как своеобразное чувство, сопровождающее правильную опертую певческую вокализацию и звуковедение. Профессиональная голосовая опора – это особая, правильная координация в работе голосового аппарата, порождающая опертое звучание.

Ощущение опоры - это субъективное чувство, и обычно разные певцы ощущают его по-разному. Некоторые считают, что это своего рода ощущение, похожее на столб воздуха, поддерживаемый снизу мышцами живота и опирающийся на небный свод. Для большинства певцов певческая опора сопровождается именно такими ощущениями при пении.

Многие вокалисты понимают под ощущением опоры лишь определенную степень напряжения мышц выдоха, которым придают необходимые ощущения давление воздуха на голосовые связки. Есть певцы, у которых опора ощущается как степень сопротивления голосовых связок подсвязочному давлению, т.е. ощущается на уровне гортани. Для них опора – это торможение дыхательной струи голосовыми связками. Наконец, есть те, кто понимает под опорой звука ощущение давления, как бы опирающегося на передние зубы или небный свод. Это чувство упора и создает для них стабильность и удобство формирования певческого голосообразования [2, с.521].

Благодаря разнообразию чувств и ощущений опоры, появились различные термины и разное понимание этого явления певцами. Есть педагоги, которые говорят об опоре звука, отделяя это понятие от поддержки дыхания. Другие считают, что эти понятия не могут быть разделены и звук должен основываться на дыхании, то есть опертый звук и опертое дыхание являются неразделимым целым. Третьи говорят об упоре звука в небный свод, отделяя это ощущение от ощущения звуковой опоры при дыхании. Так возникли термины:«звуковая опора», «дыхательная опора», «акустическая опора звука» и т. д.

Такое разнообразие чувств и ощущений опоры исполнителей объясняется в первую очередь различием в способах управления звукообразованием и звукоизвлечением на протяжении всего процесса обучения, которые используются различными певцами. В процессе воспитания голоса происходит развитие определенных ощущений, обратных связей, в соответствии с которыми певец управляет процессом формирования голоса. Эти обратные связи разнообразны и многочисленны, и все они участвуют в управлении певческой манеры, являясь основой для развития необходимых навыков. В процессе обучения дифференцируются только те навыки и ощущения, на которые в формирования голоса исполнителя постоянно обращается внимание и выявляются определенные дефекты. В той или иной вокальной школе могут быть различные ощущения вокальной опоры в голосе [2, с.522].

В связи с этим школы обучения и формирования голоса можно разделить на несколько типов. Есть школы развития и формирования голоса по методу дыхательных ощущений, есть по типу гортанных, а есть по типу резонаторных ощущений у исполнителя. Ученик развивает и формирует в основном те чувства и навыки, к которым направил его педагог. Соответственно педагог учит анализировать ощущения при правильной опоре звука. Естественно, благодаря этому чувство опоры в голосе получает разную интерпретацию у разных учителей. Чаще всего для тех педагогов, которые привыкли анализировать дыхательные ощущения, чувство опоры связано в основном с дыхательными явлениями и ощущениями, со степенью напряжения дыхательных мышц, силой прохождения воздушной струи через голосовой затвор, силой подсвязочного давления и т. д.

Для преподавателей, которые формируют голос певца, ориентируясь в основном на ощущения резонатора, чувство опоры обычно приобретает акустический характер, т. е. связано с упором звука в небном своде, с его попаданием в резонатор и т. д. Для тех педагогов, которые привыкли различать ощущения в гортани, чувство опоры ассоциируется с гортанью. Это воспринимается как степень сопротивления голосовых связок подсвязочному давлению. Для большинства исполнителей это чувство опоры связано не с каким-либо чувством, а с их комплексом.

Чувство опоры, как и чувство правильного звучания, относится к классу сложных ощущений у исполнителя. Сложные ощущения возникают в процессе исполнительской деятельности и представляют собой своеобразное сочетание простых ощущений. Таким образом, в чувстве опоры звука, которая возникает только у людей, обладающих поставленной речью или певческим голосом, многие простые ощущения сочетаются своеобразным образом. Чувство звуковой поддержки включает в себя: ощущение напряжения дыхательных и гортанных мышц, вибрационные ощущения, ощущение поднятого подсвязочного давления и т. д.

Подвоя итоги можно сказать что у каждого певца, ощущение опоры всегда создает индивидуальное чувство, так как исполнители чувствуют опору в голосе по-разному. Бессмысленно искать разные виды поддержки, выделять отдельно «упор» звука, ощущение столба воздуха в груди и т. д. Все это разнообразие «опор» может быть охвачено одной формулировкой, которая, действительно, отражает суть ощущения звуковой опоры.

Чувство опоры в вокальной практике понимается как сложное ощущение, сопровождающее правильную, опертую вокализацию в пении то есть смешанный, обогащенный тембровыми красками, полетный, прикрытый, опертый звук голоса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Витт Ф. Ф. Практические советы обучающимся пению / Ф. Ф. Витт. – Л. : Музыка, 1962. – 63 с.
2. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. – М. : Музыка, 1968. – 674 с.
3. Левидов И. И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии / И. И. Левидов. – Л. : Искусство, 1939. – 261 с.
4. Луканин В. М. Обучение и воспитание молодого певца / В. М. Луканин. – Изд Музыка Ленинградское отд, 1977. – 47 с.
5. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению / А. Г. Менабени. – М. : Просвещение, 1987. – 93 с.

УДК 82.02

Н.П. Огиря,
г. Луганск

РАБОТА НАД ХОРОВЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ НАНАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ МЕЖПРЕДМЕТНЫХ СВЯЗЕЙ

Вокально-хоровое воспитание в хоре младших классов происходит в основном в работе над музыкальными произведениями. От того, как дети их воспринимают, как понимают музыкальный материал, как воспроизводят в процессе разучивания, закладывается основа, фундамент певческой культуры участников хора. Под влиянием разучиваемых произведений, характеров и методов над ними формируются вокально-хоровые навыки младших школьников, активизируется внимание, развивается музыкальная память, реализуется умение применять свои теоретические знания и навыки в работе над музыкальным материалом.

Пути разучивания произведений в каждом хоровом коллективе могут быть различны. Г.А. Дмитревский, например, делил этот период на две фазы. Первая – это «выучка» произведений с хором со стороны технической: разучивание нотного и литературного текста, работа над чистотой интонации, четкостью ритма, дикцией, звуком, ансамблем и т. д. Вторая фаза – это работа с хором в художественном плане, освоение произведения хором, как художественного целого. Предложенное разделение на техническую и художественную фазу дается лишь для того, чтобы указать, на что следует обратить внимание на данном этапе разучивания произведения с хором. Но, в основном, хормейстеры придерживаются главного основополагающего принципа при разучивании произведений в детском хоре – это единство художественных и технических приемов. Первое знакомство хора с произведением педагоги проводят по-разному. Одни проигрывают его на инструменте и пропевают основную

мелодию, другие дают прослушать его в записи. При этом обязательно следует рассказать о создателях произведения, об особенностях творчества композитора и автора литературного текста.

Воспитание вокально-хоровых навыков намного облегчается и проходит быстрей, если дети хорошо знают основы музыкальной грамоты и могут пользоваться ими при работе над репертуаром. На первое место выдвигается навык чтения нот. Этот навык непосредственно связан с музыкально-слуховыми представлениями и ладовым чувством, которое является эмоциональным восприятием определенных отношений между звуками. Умение петь и слышать любую ступень лада, устойчивые и неустойчивые звуки, ощущать соотношения ступеней внутри лада дает большие возможности для освоения музыкального материала.

Наряду с этим большое значение для работы над произведениями имеет развитие и воспитание ритмического чувства. Прежде всего, следует обращать внимание на умение детей ощущать чередование метрических долей, а затем и ритмических построений внутри тактов. Работа над произведением на начальном этапе воспитывает в детях умение делать самый простой интонационный, ритмический и структурный анализ: определение в мелодии плавного или скачкообразного движения, ритмического рисунка, приемов развития элементов музыкальной речи (повторность, секвенции). Понимание простейших формообразующих средств помогает учащимся глубже понимать музыкальную фразировку и связанное с ней динамическое развитие. Эти навыки становятся основой для формирования в детях чувства формы, одного из важнейших в творческом отношении навыков. Хорошо развитый музыкальный слух и воспитание вокально-хоровых навыков, опирающиеся на грамотность и музыкально-теоретические знания детей, определяют в дальнейшем успех хоровой работы и уровень исполнительского мастерства, раскрывает новые возможности для хорового коллектива.

КРАТКИЙ КОНСПЕКТ ОТКРЫТОГО УРОКА ПО ХОРУ НА ТЕМУ

«РАБОТА НАД ХОРОВЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ МЕЖПРЕДМЕТНЫХ СВЯЗЕЙ»

ЦЕЛЬ: формирование у учащихся осознанного отношения к музыкальному тексту на начальном этапе работы над произведениями, развитие умения анализировать и сопоставлять, применять вокально-хоровые навыки для работы над хоровыми произведениями.

ЗАДАЧИ: формирование у учащихся вокально-хоровых навыков в процессе работы над репертуаром, воспитание умения применять на практике теоретические знания, полученные на уроках сольфеджио, музыкальной литературы, фортепиано. Выработка чистого унисона, как основы для развития гармонического слуха, развития и закрепления навыка двухголосого пения.

ХОД УРОКА

Организационный момент. Вступительное слово о теме урока, о задачах которые будут решаться в ходе работы над хоровыми произведениями.

Дыхательные упражнения и распевки. Задачей упражнений является подготовка голосового аппарата к активной работе. В процессе распевания происходит эмоциональная

настройка учащихся, постепенное их включение в хоровую работу. Каждое упражнение имеет свою конкретную задачу, которую дети должны понимать.

Работа над репертуаром.

В. Ребиков, сл. И. Бунина, обр. М. Иорданского«Осенняя песня»

На предыдущих уроках с обучающимися проводились беседы об авторах произведения, прочитывался поэтический текст, проводился разбор его содержания. Работа над песней начинается с анализа произведения, его характера и поэтических образов. Обучающиеся активно участвуют в определении средств музыкальной выразительности, которые использовал композитор в хоровом сочинении. Прежде всего, это тональность (соль минор), размер (3/8), темп (andantino) и форма (трёхчастная).

Начальный этап работы – это пение музыкального текста сольфеджио. На уроках хора должны активно использоваться знания нотной грамоты и навыки сольфеджирования, так как пение по нотам хоровых партитур помогает обучающимся овладевать музыкальным произведением сознательно, что значительно ускоряет процесс разучивания. При работе над музыкальным текстом обращается внимание на особенности развития мелодии, на ритмический рисунок, определяются границы предложений и периодов. В дальнейшем при пении со словами движение мелодии обретает осознанное стремление к кульминационным точкам, которые совпадают со смысловыми центрами стихотворного текста.

Работая над произведением, хормейстер обращает внимание на плавность голосоведения, на правильное формирование гласных и чёткое произношение согласных звуков. Для большей выразительности исполнения мелодии необходим протяжный, напевный звук, при этом паузы между предложениями – короткие, что требует такого же короткого и активного, но в то же время спокойного дыхания. В средней части проводится работа над чистотой интонирования вводных звуков в гармоническом миноре и мягким окончанием фраз.

В. Самарин, сл. Г. Остера «Возьми густой вишневый сок»

При анализе данного произведения обучающиеся сразу отмечают, что эта песня контрастна предыдущему произведению.

Разбор ведем сравнивая с «Осенней песней»:

1. Разные эпохи создания
2. Тональности: соль мажор – соль минор (одноименные)
3. Размер: 2/4 – 3/8
4. Темпы: Allegro – Andantino
5. Форма: куплетная – трехчастная
6. Характеры: радостный, задорный – лирический, напевный.

Работа также начинается спропевания мелодии сольфеджио в унисон. Обращается внимание на активное и чёткое произношение согласных звуков в названиях нот и при дальнейшем исполнении с текстом. Мелодия песни несложная, поэтому основное внимание на данном этапе работы уделяется дикции. Необходимо добиваться того, чтобы при пении согласные звуки произносились не только чётко и ясно, но и чрезвычайно кратко и энергично. Только в этом случае они не будут нарушать единую линию развития мелодии и ровность звучания. Дыхание берётся между предложениями активно и энергично. Звучание гласных звуков в этом произведении более светлое, что должно подчеркнуть шутливый характер стихотворного текста.

При анализе формы произведения (куплетная) необходимо обратить внимание обучающихся на смену тональностей в каждом куплете, что также подчёркивает характер песни и движение к кульминации. Эти переходы в новые тональности требуют отдельной работы и хора, и концертмейстера, а также активизируют внимание детей.

Подведение итогов

Все вокально-хоровые навыки находятся в тесной взаимосвязи, поэтому работа над ними проводится параллельно. При работе над какими-либо определёнными навыками невозможно выпустить из внимания остальные. Этот момент и оказывается самым сложным для детей: осознать и усвоить, что для достижения устойчивых результатов, необходимо задействовать все знания, умения и навыки, полученные не только на занятиях в хоре, но и на уроках сольфеджио, музыкальной литературы, фортепиано.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитревский, Г. А. Хороведение и управление хором. – Лань, Планета музыки, 2007. – 112 с.
2. Осеннева, М. С. Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом: учебное пособие для студентов музыкально-педагогических отделений и факультетов высших и средних педагогических учебных заведений / М. С. Осеннева, В. А. Самарин, Л. И. Уколова. – М. : Академия, 1999. – 224 с.
3. Практикум по курсу «Хороведение»: для студ. спец. : 1-03 01 08 - Музыкальное искусство. Спец. музыкальные дисциплины, 1-03 01 02 - Музыкальное искусство; 1-18 01 01 - Народное творчество / Учреждение образования «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы» ; сост. Л. О. Черниловская. – Гродно :ГрГУ, 2007. – 42 с. – ISBN 978-985-417-880-6
4. Школа хорового пения. Вып. 1. Для школьников мл. возраста / Авт. и авт. предисл. А. Бандина, В. Попов, Л. Тихеева : Для хоровых коллективов общеобразоват. и муз.школ. - М. : Музыка, 1981. - 207 с.
5. Школа хорового пения. Вып. 2. Для школьников сред. и ст. возраста / Авт. и предисл. В. Соколов, В. Попов, Л. Абелян : Для дет.хор. коллективов общеобразоват. шк.: Пение без сопровожд. и в сопровожд. фп. - М. : Музыка, 1987. - 159 с.

УДК784:95

Д. А. Пшехачев,
г. Луганск

ЗНАЧЕНИЕ ДЫХАНИЯ ВСОВРЕМЕННЫХВОКАЛЬНЫХ ТЕХНИКАХ

На данный момент наука находится в синтезе с практической деятельностью. Возникает острая необходимость научного осмысления реально существующей модели исполнительского аппарата, что в результате оказывает влияние на адаптирование и интеграцию современных методик.

Известно, что технические упражнения нацелены на коррекцию и совершенствование голоса. Все это напрямую зависит от выработки правильного дыхания. В связи с этим актуальность данного вопроса обусловлена малоизученностью зарубежных вокальных методик. Обучение пению, как правило, включает в себя вокальные упражнения, которые должны непрерывно повторяться учащимся. Целью часто является постепенное и общее улучшение голоса. Неотъемлемой частью успешного, здорового и качественного звукоизвлечения является правильное дыхание.

В настоящее время одними из самых популярных вокальных техник являются EVT (EctillVoiceTraining) и CVT (CompleteVocalTechnique). Наибольшее распространение они получили в странах Западной Европы, Южной и Северной Америки.

EVT в 1980-х годах разработала американская оперная певица Дж. Эстилл (1921-2010). Исполнительница и педагог, Эстилл получила степень бакалавра гуманитарных наук в Колледже Колорадо и степень магистра музыкального образования в Кейс Вестерн Резерв Университете в Огайо. Затем она стала инструктором по вокалу в медицинском центре штата Нью-Йорк. Именно в это время она начала разрабатывать свой собственный метод для обучения пению на основе научных исследований анатомических структур голоса [10, с. 7].

К. Садолин разработала CVT как практическую педагогическую технику для обучения. Впервые она представила ее на общеевропейской конференции по вокалу в 1992 г.К. Садолин имеет более чем 30-летний опыт работы в качестве певицы, преподавателя пения, автора педагогических разработок и исследователя анатомических особенностей голоса в Копенгагене, Дания [7].

Несмотря на то, что обе методики опираются на анатомические термины, исключая из педагогического обихода апелляцию к образному мышлению и субъективным ощущениям, они имеют отличительную друг от друга специфику. Это касается, в том числе, способа и режима дыхания.

В CVT используется классическая формулировка «опора» (support), которая характеризует работу, направленную против естественного побуждения диафрагмы выпускать вдыхаемый воздух. Это достигается за счет сопротивления его движению. Во время пения мышцы талии и солнечного сплетения выталкиваются наружу, в то время как живот вокруг пупка постепенно втягивается, постоянно и устойчиво, а мышцы спины напрягаются. Мышцы поясницы пытаются оттянуть таз назад, в то время как мышцы живота пытаются подтянуть его под тело исполнителя. Это мышечное сопротивление является ценной и важной частью опоры. Однако опора должна осуществляться устойчивым и непрерывным образом до тех пор, пока воспроизводится звук. Когда мышечные сокращения перестают быть продолжительными и непрерывными, например, если певец не может подтянуть живот вокруг пупка внутрь еще дальше или еще больше вытолкнуть мышцы талии или солнечного сплетения наружу, тогда как правило, опора исчезает и возникают проблемы с дальнейшим звукоизвлечением. Важно беречь энергию опоры, чтобы не тратить ее впустую или не использовать в неподходящий момент времени. Вспомогательная работа мышц для поддержания звука – это тяжелый физический труд, поэтому певец всегда должен быть в хорошей физической форме.

Методика CVT предполагает разделение пения на 4 вокальных режима: *neutral*(нейтральный), *curbing* (сдержанный), *overdrive* (перегруженный) и *edge*(крайне перегруженный). Они сопровождаются различной степенью использования дыхания в зависимости от жанра и стиля исполнения [7].

Вокальная техника EVT уделяет дыханию важную роль, однако принцип вдоха и выдоха отличается от классической школы *belcanto*и методов CVT. Дж. Эстилл концентрирует внимание на положении тела, шеи и головы при вдохе, чтобы создать максимально поддерживаемый и красивый тон. Позиция тела в модели EVT фокусируется вокруг идеи «закрепления». Под «закреплением» подразумевается создание ощущения опоры, не вызывая негативного напряжения (в классической школе пения это понятие именуют «память вдоха»). Закрепление может быть выполнено с помощью головы, мышц шеи и туловища. При этом затылок выравнивается с шейными позвонками, вокалист опускает плечи и одновременно поднимает грудину. Это заставляет грудную клетку

расширяться и подниматься. Именно так, по методике Эстил, создается поддерживаемый и энергичный тон, который ищут певцы [9].

В сравнении системы певческого дыхания вокальных техник CVT и EVT наблюдается разница понятий вдоха и опоры в режиме фонации. По всем характеристикам CVT ближе к классической школе *belcanto.*

Методика Дж. Эстилл имеет особую специфику дыхания. Это объясняется фонетическими свойствами английского языка. В пении гласных важно соблюсти высокую форманту звука. Именно с этим и связана разработанная модель певческого дыхания. В языках славянской группы гласные более «широкие» и техника EVT не находит своего применения.

CVT, в свою очередь, имеет больший спектр применения так как в ней учитываются особенности лингвистики и как следствие фонетики языков. По нашему мнению это объясняется системой дыхания, построенной на классической вокальной школе.

Таким образом, новые и современные вокальные модели в контексте певческого дыхания развивают большинство идей путем использования методов пения *belcanto* и предоставление в их пользу научных доказательств. В отечественной вокальной педагогике наиболее применима система дыхания по методике CVT, так как она более универсальна и подходит для обучения как классическому, так и эстрадному пению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ашрапова Д. Д. Инновации в вокальной педагогике [Электронный ресурс] / Д. Д. Ашрапова – Режим доступа: http://evt.vocalmechanika.ru/article_10.php
2. Дмитриев Л. Б. Голосообразование у певцов. / Л. Б. Дмитрииев. – М.: Музыка, 1962. – 511 с.
3. Плужников, К. И. Механика пения: принципы постановки голоса / К. И. Плужников. – СПб.: Композитор, 2004. – 90 с.
4. Сандберг, Дж. Перцептивные аспекты пения // Голоса. 1994. Вып. 8. С, 106 – 122
5. Чарели Э. М. Как развить дыхание, дикцию, голос / Э. М. ЧареллиЕкатеринбург.: 2000. – 300 с.
6. Cutle, T. On Voice Exchange // Journal of Music Theory Fall. 2009. No 53. P. 191–226
7. Complete Vocal Institute. URL: https://completevocal.institute/complete-vocal-technique/
8. Pleasants, Henry Belcanto in jazz and pop singing // Music Educators Journal 59. 1973. no 9. P. 54-59.
9. Phoebe R. SchoeneweisFrom Italian Opera to Estill: An Overview of Bel Canto Style Singing Techniques from the Eighteenth Century to Modern Day [Electronic resource] // Cedarville University: The Research andScholarshipSimposium, 2018. – access mode:https://digitalcommons.cedarville.edu/research_scholarship_symposium/2018/podium_presentations/12/
10. Salsbury, K. Estill voice training: the key to a holistic voice and speech training for an actor / K. Salsbury. – Virginia: Virginia Commonwealth University Richmond, 2014. – 95 p.

УДК 784:37.01

С. А. Семенова,
г. Луганск

СТАРИННАЯ МУЗЫКА В ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ. ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В XVI-XVII веках возникло сольное пение и параллельно появилось учение о певческом голосе. Этот процесс был длительным и связан с исторической, социальной ситуацией, с развитием европейской музыки и с природой человеческого голоса. Определение понятий «пение» и «голос» было дано еще в 560-640 годах Исидором из Севильи в трактате «Этимология». Он объяснил понятие «пение» словом «отклонение голоса» и разделил голоса на «тонкие и толстые». Певческий аппарат начал изучаться, и первое описание строения голосового аппарата содержится в трактате «Lucidarium» (1274) итальянского теоретика Маркетто Падуанского.

В Древнем Риме искусство пения продолжало развиваться, и сохранилась информация о существовании учителей трех категорий: 1) vociferarril – занимались расширением границ диапазона и развитием силы голоса; 2) phonasci – работали над дальнейшим улучшением качеств голоса, их называли «учителя вокального резонанса»; 3) vocales – учили правильной интонации и художественным оттенкам.

Названия «тенор и дискант» изначально были закреплены за двухголосной ранней полифонической музыкой и не имели ничего общего с особенностями человеческого голоса. Появление партитуры в конце XV - начале XVI веков имело важное значение для дальнейшего развития вокального искусства. Партитура требовала разделения певцов из-за занятий вокалом в полифонической музыке. Итальянский композитор, теоретик эпохи Возрождения Джозеффо Царлино (1517-1590) советует молодым композиторам не позволять голосам выходить за крайние пределы своего диапазона, вопреки своей природе. В вокальной музыке появляется новое понятие «регистр» – высокий, средний, низкий. Царлино обращает внимание на характер певческого голоса и необходимость учитывать его при сочинении музыки. В связи с развитием исполнительства выясняется, что певцы могут воспроизводить два вида звуков: грудной (естественный, натуральный) голос и головной голос (или фальцет – фальшивый, ложный).

В работе П. Делла Валле «О музыке нашего времени» (1640) подчеркивается вопрос о мастерстве и технике пения, средствах вокального исполнительства. Певцам предлагается попрактиковаться в умении петь на фортепиано и форте, развить хорошее качество голоса, четко произносить слова и передавать их значение, владеть всеми оттенками голоса, уметь петь весело, грустно, жалобно и страстно.

Во Флоренции, Мантуе, Венеции, Риме, а затем, чуть позже, в Неаполе есть крупные оперные центры, вокальные школы. Каждая школа особенная и отличается друг от друга. Певцы столкнулись с важным вопросом: какой регистр голоса использовать в оперном исполнении, как петь, грудным механизмом или фальцетным?

Дж. Каччини (1550-1618) – композитор, певец, один из реформаторов певческого искусства писал в 1601 году, что соло в сопровождении инструмента певец должен исполнять натуральным, грудным голосом без употребления фальцета. Но уже в середине XVII столетия священник и музыкант В. Бачиллвей высказывает совершенно противоположное мнение, критикует певцов, которые не пользуются фальцетом, и тех, которые отрицательно относятся к грудному регистру. Проблема, возникшая в связи с регистровой природой певческого голоса в оперном искусстве, в основном коснулась исполнителей партий сопрано.

Выразителем лучших качеств сольного пения в оперном искусстве стала мелодия. В начале XVII века кантилена и колоратура способствуют возникновению и развитию в исполнительской практике двух вокальных стилей, двух видов пения: связного звуковедения и виртуозной манеры пения. Использование регистровой природы певческого голоса в оперном исполнительстве, звуковысотное положение вокальных партий, их диапазон, виды звуковедения, создали условия, в которых работали композиторы. В начале века вокальные партии в операх Я. Пери, Дж. Каччини, К. Монтеверди имеют небольшой диапазон. Голос певца используется еще в традициях полифонической хоровой музыки.

Основоположник shtilerappresentativo, Якопо Пери (1561-1633), был высококлассным певцом, органистом и композитором своей эпохи. Он был основателем монодического стиля сольного пения посредством теоретических и эстетических выводов, а также создателем первой оперы «Дафна» (1594). Композитор утверждает, что конечная точка его творческих поисков - заменить сценическую речь пением. Метод, который нашел Пери: запись нот различных интонаций речи, способствовал формированию нового типа музыкальной фразы, отличавшейся от тем полифонической музыки. В вокальной музыке на первый план вышла важная идея, которую все композиторы впоследствии отождествляли с музыкой и языком, звуком и словом. И это стало для них образцом.

Дж. Каччини, тем временем, изучал манеру письма В. Галилеи, в которой слова произносились четко и с экспрессией. Я. Пери старался сделать пение близким к речи, а Каччини - более мелодичным. Композитор подошел к этой проблеме с точки зрения певца-исполнителя, он пытался найти более изящные музыкальные обороты. Я. Пери создает «вид пения», а Каччини «манеру пения» [6, с. 30]. Композитор не только сам поет, но еще и обучает этому многих певцов того времени: В. Аркилеи, С. Бонини, кастрата Дж. Мальи и своих дочерей Чеккину и Франческу Каччини. Он пишет колоратурные пассажи, считая, что так можно лучше выразить чувства, содержащиеся в словах. Это дает толчок к развитию колоратуры в вокальном искусстве. Композитор требует в пении легкости, свободы, льющегося характера звука и непринужденности, что формирует новый кантиленный способ звуковедения. Тесситура опер этого периода охватывает в основном первую октаву и происходит в условиях однорегистровой манеры пения.

Творчество Я. Пери и Дж. Каччини проложило путь к переходу в эпоху драматического вокального стиля в опере А К. Монтеверди (1567-1643) будучи профессиональным композитором, опираясь на опыт коллег своей эпохи, сделал музыкальный язык оперных персонажей, характерный для каждого персонажа особенным и способствовал развитию музыкальной драматургии.

Основная задача композитора «растрогать слушателя» [6, с. 33], а голос певца при этом является средством художественного воздействия. Музыкальный язык, мелодика

вокальных партий у Монтеверди отличается от композиторов предшественников: виртуозные пассажи, октавные скачки, увеличенные секунды, альтерации, резкие восходящие и нисходящие ходы. Дальнейшее развитие оперы, ее становление потребовало более частого использования женских голосов в оперных постановках. Первых исполнителей новой оперной музыки немного. Наиболее известные певицы той эпохи: Виктория Аркилеи и две дочери Дж. Каччини – Сеттимия и Франческа. Главное положение в хоровом исполнительстве занимали кастраты, в сольном пении они так же перехватили инициативу. Рим стал центром оперного исполнительства певцов - кастратов. И только лишь с 1671 года женщины начинают участвовать в театральных постановках Рима на полных правах с кастратами.

Проблема воспитания певцов, профессионализм и техника которых отвечали бы эстетическим требованиям оперного искусства, с учетом регистровой природы певческого голоса, выходит на первый план в сольном пении. Наиболее значительной вокальной школой была Болонская школа во главе с А. Пистокки. В искусстве пения повышается роль вокального педагога, создаются предпосылки для возникновения профессиональной педагогики сольного пения, где главным вопросом является регистровая природа голоса. Франческо Тозисо своим методическим трудом «Мнения певцов старинных и современных, или замечания по поводу фигурированного пения» (Болонья, 1723) по праву считается основоположником итальянской вокальной педагогики. Это первый теоретический трактат, посвященный проблеме регистрового строения певческого голоса. Автор сформулировал главные постулаты по проблеме использования регистровых переходов певца в обучении и исполнительстве, которые продолжали развиваться на протяжении длительного времени во Франции, Германии, России. По мнению автора, педагог должен иметь «хороший характер как человек, быть строгим, но справедливым, обладать техникой пения и художественным вкусом, а также должен быть ответственен за все недостатки ученика» [6, с. 44].

Анализируя последние произведения К. Монтеверди, Ф. Кавалли, Чести мы замечаем изменения: повышается тесситура, и однорегистровое пение оказывается неприемлемым в исполнительстве. Регистровый переход считается сложным вокально-техническим приемом, владение которым определяло уровень исполнительского мастерства. В исполнительской практике эта проблема была решена певцами-кастратами, и заключалась в создании двухрегистрового стиля вокального исполнительства, что положило начало искусству сольного пения в современном его понимании, и названного впоследствии «бельканто».Постепенно диапазон оперных партий растет в произведениях А. Скарлатти («ля 2»), А. Кальдара, Агостино Стеффани, Николло Йомелли, чье новаторство не было признано в Италии. В его оперных партиях, у сопрано диапазон поднимается до «ре 3».

Реформа сольного пения охватила период около 50 лет. Появление высокого сопрано, как типа певческого голоса разрушило старую (хоровую) классификацию голосов XVII века.

Современный профессиональный певец должен владеть обширным и разнообразным репертуаром, в который входят арии, романсы, народные песни разных времен, стилей. Освоение репертуара и воспитание вокальной техники – это длительный процесс.

Для начального этапа обычно рекомендуются несложные произведения старинных мастеров и венских классиков: К. Монтеверди, Дж. Перголези, А. Кальдара, Г. Генделя, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. С вокально-технической стороны эти произведения имеют небольшой диапазон, не более полутора октав. Их тесситура низкая, они написаны удобно,

доступны для начинающего вокалиста. За исключением речитативов, мелодия в них развивается по инструментальному типу. Таковы, например, широко популярные арии Генделя, Страделлы, Кальдара . Произведения написаны в относительно быстром темпе, часто полифоничны. Легко представить себе их в исполнении деревянного духового инструмента. От исполнения требуется чистоты интонации, правильного инструментального звуковедения, плавности, и гибкости голоса. Некоторые из них имеют религиозное содержание («Pieta, signore» Страделлы, «Dignare» Генделя, многие арии И. Баха и др), другие воспевают красоту природы («Фиалки» Скарлатти, «Comeragiodisol» Кальдара), арии любовного содержания (Фальконьери «O, bellissimicapelli» и др), арии скорбного, печального содержания.

Все эти чувства возвышенны, облагорожены, преподносятся вокалистом с неким пафосом и требуют от певца благородного, красивого преподнесения текста литературного и музыкального. Эти произведения не требуют от ученика сильной эмоциональности, взволнованности, передачи больших страстей. Общий спокойный и уравновешенный эмоциональный фон очень важен для начинающего ученика, вынужденного постоянно следить за вокально-технической стороной и музыкальностью произведения. Старинные арии разрешается транспонировать, это еще одно их полезное качество.

Реформы продолжались, и будут продолжаться, судя по возникновению атональной музыки, изменению политической ситуации, эмоциональных потрясений, которые из реального мира попадают в мир музыки. А музыка XVIII века является образцом и предметом для изучения, учебным материалом и своеобразной связью с прошлым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян К. Э. Мировая музыкальная культура / К. Э. Акопян. – М. : Творчество Исполнители Слушатели, 2012. – 480 с.
2. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Часть I: Учебное пособие/ В. А Багадуров. 2–е изд., испр. – СПб. : Лань: ,2019. – 468 с.
3. Дмитриев Л. Б. Солисты Ла Скала о вокальном искусстве. Диалоги о технике пения / Л. Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 2007. – 188 с.
4. Роллан Р. Опера в XVII веке в Италии, Германии, Англии / под ред. М. В. Иванова-Борецкого. –М. :Музгиз, 1931. – 131 с.
5. Стахевич, А. Г. Искусство belcanto в итальянской опере XVII-XVIII веков : Монография / А. Г. Стахевич; М-во культуры и искусств Украины. Харьков. гос. акад. культуры. - Харьков, 2000. - 155 с. : нот.; 21 см.; ISBN 966-7352-23-4

УДК 398:7.01

Т.А.Хохлова,
г. Луганск

ФОЛЬКЛОР В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ. ЖИВАЯ СТАРИНА СЕГОДНЯ

Широкое общественное внимание к фольклору в наши дни – показатель того, что судьба фольклора и судьба культуры неразделимы. В полноценно функционирующей культуре устный компонент оказывается незаменимой составной частью. В этом смысле вопрос о роли фольклора как одного из важных стимулов развития современной культуры заслуживает самого пристального рассмотрения.

Сегодня мы полистаем книгу, которую можно писать и читать всю жизнь. И всякий

раз она будет для нас открытой, материал актуальным и увлекательным, потому как нет ему предела. За преодолённой открывается новая даль, за достигнутой ясностью – новая проблема. Сегодня фольклор – это иная форма музыкально-художественного мышления, уже не дефицитная, но по-прежнему недопонятая и недооценённая в своих далеко не исчерпанных возможностях.

Фольклор многолик и изменчив, его возможности не раскрыты до конца, но верится, что развитие современной общекультурной ситуации способно их раскрыть и выявить настоящее предназначение фольклора.

Фольклор-явление не исчезающее и уходящее, а живое и возвращающееся!

Чуткая и заинтересованная культурная политика, основанная на знании законов функционирования фольклора и возможности его адаптации к стремительным преобразованиям нашего времени, позволит сохранить фольклор не как реликт, как живой пласт культуры.

Что такое «фольклор»? Какую роль может играть он в жизни человека и общества?

На совещании правительственных экспертов по сохранению фольклора при ЮНЕСКО, состоявшемся в Париже 1 марта 1985 г., было выработано следующее определение: «фольклор (в более широком смысле традиционная народная культура) – это коллективное и основанное на традициях творчество групп или индивидуумов, определяемое надеждами и чаяниями общества, являющееся адекватным выражением их культурной и социальной самобытности; фольклорные образцы и ценности передаются устно, путем имитации и другими способами. Его формы включают язык, устную литературу, музыку, танцы, игры, мифологию, обряды, обычаи, ремесла, архитектуру и другие виды художественного творчества».

Фольклор трактуется как «специфическая подсистема», выполняющая важную роль в системе традиционной культуры, в специфических формах, которые интегрируют, закрепляют и аккумулируют традиционную информацию, выработанную этносом или его локальной группой.

Иначе говоря, фольклор – это «специфический «язык» традиционной культуры, отличающийся от других «языков» – орнамента, мелоса, знаковой и символической информации, передававшейся вещами – предметами материальной культуры».

Основными признаками фольклора принято считать устный характер трансляции, коллективность, опора на традиции, народность, вариативность и функциональность.

К ним нужно отнести еще одно важное условие бытование фольклора – среда, в которой возможно возрождение традиционной культуры в сегодняшнем обществе.

Еще 100 лет назад песня сопровождала человека в его труде и отдыхе, в его горе и радости, в молодости и старости. Музыкально-обрядовый фольклор подобно летописи вобрал все события в жизни человека. В лирических песнях можно узнать о сердечных переживаниях, жизненном укладе, духовных ценностях, семейных отношениях людей. Исторические песни ярко и поэтично описывают нам исторические события, происходящие в военной и гражданской жизни народа.

Обрядовый фольклор сопровождал человека в переломные моменты его жизни. Огромный пласт молодежного музыкального фольклора создавал условия для поиска себе пары и образования семьи. С песенкой работами, и отдыхали, радовались и горевали. Наши предки пели о том, что им близко и понятно, интересно и дорого. Это были песни об их

жизни [4, с. 3].

Можем ли мы найти сейчас, в современном мире, условия для полноценной жизни и развития фольклорных традиций? Нужно отметить, что до сих пор фольклорные образцы радуют нас новыми сюжетами и при этом мы слышим традиционный музыкально-поэтический диалект, слышим мощные тембры, высокую степень слаженности, вариативный распев, одним словом истинное корневое пение.

И все же часто от детей слышим вопрос: а зачем мы поем фольклор? Зачем мы поем старинные песни? Для того, чтобы сохранить в памяти и продолжить жизнь песне, как воспоминанию об ушедшем. Детская логика с их бесконечными «почему?» и «зачем?» заставляет нас задуматься, что фольклор должен быть интересным, актуальным, необходимым, родным и понятным для сегодняшнего исполнителя и слушателя. Он продолжит свою жизнь только в том случае, если, как и прежде, будет отражать не только вчерашнюю, но и сегодняшнюю жизнь человека.

Более ста лет мы фиксируем его на фоновалики, катушки, кассеты, диски. Мы имеем огромные возможности на песнях обучиться этому музыкальному диалекту, чтобы со временем начать на нем разговаривать, подобно нашим предкам распевать сегодняшние события на родном, традиционном, удивительно поэтичном языке [1, с. 147].

Вот для чего мы учим и поем песни десятками, сотнями, тысячами, чтобы познать музыкально-поэтический язык наших родителей и прародителей, чтобы понять и оценить их ценности и идеалы. В современных условиях прервана традиция преемственности поколений в области народной песенной культуры, поэтому вопрос воспитания детей средствами песенного и игрового фольклора стоит необычайно остро.

Проблема воспитания детей в структурах дополнительного образования должна осуществляться по-новому, в условиях перемен в педагогике, культуре и искусстве. Перспективным направлением для комплексного воспитания нового поколения выступает детский фольклорный ансамбль.

Фольклорный ансамбль – это форма сценического воплощения, которая способна помочь раскрыть перед участниками коллектива широкие возможности творческого самовыражения. А углубленное изучение народных традиций через фольклор может приблизить детей к подлинным формам исполнения, развить вокальные способности, ладовое и ритмическое чувство.

Огромная ответственность в работе с детским фольклорным ансамблем ложится на руководителей. В первую очередь им необходимо разобраться в психологии музыкального мышления ребенка, хорошо разбираться в психологии детей, уметь выявить их природные возможности: строение и функции детского голосового аппарата, положительные и отрицательные качества детского голоса [2, с. 37].

Знание физиологических особенностей от младшего до старшего детского возраста позволят руководителю умело устранить недостатки, развить народно-певческие навыки и привить любовь к народной музыке, которая обладает огромным педагогическим потенциалом.

Нередко приходится иметь дело с руководителями детских фольклорных коллективов, не имеющими опыта работы или специального образования. Отсутствие знаний может привести к некоторым ошибкам в работе с детьми. Так на фестивалях и конкурсах можно встретить детский фольклорный ансамбль, в составе которого участвуют дети разных

возрастов: от 5 до 14 лет. Этот состав создает проблемы при выборе репертуара, что затрудняет вокально-техническую работу. Причиной тому являются дети 5–6-летнего возраста, голоса которых еще не окрепли и имеют ряд недостатков с точки зрения физиологии.

Другой классической ошибкой является фальшивое пение участников детского коллектива. Работа с такими детьми имеет свои особенности. Подобных вопросов в деятельности руководителя детского фольклорного ансамбля довольно много. Облегчить его работу и помочь в решении проблем, возникших в процессе вокальных занятий с детским фольклорным ансамблем, могут методические разработки [3, с. 2].

Мы знаем о значении устного народного поэтического творчества и о важности и необходимости собирательства и сохранения того наследия, которое до нас дошло: «Начало искусства слова – в фольклоре. Собирайте ваш фольклор, учитесь на нем, обрабатывайте его. Он очень много дает материала и вам, и нам, поэтам и прозаикам… чем лучше мы будем знать прошлое, тем легче, тем более глубоко и радостно поймем великое значение творимого нами настоящего» Народное пение доступно не только профессиональным или этнографическим певцам. Народная песня как носитель духовных ценностей должна осваиваться современным человеком, способна воздействовать на него. Звуковая сфера народной музыки может влиять на здоровье человека, его эмоциональное самочувствие, духовный мир. Профессиональный подход в изучении вокально-исполнительского стиля проявляется не только в знании диалекта, точном копировании местной манеры, но и в попытке понять особенности народного мышления, коллективного сознания, сакрализованности звукового языка народной музыки.

Подлинное искусство пения то, в котором «слово, его смысл, интонация полностью слились с вокальной мелодией, с музыкальной интонацией и образовали нечто новое – говорящую музыку и поющее слово. В настоящее время фольклорное пение представляет особый интерес не только как репертуарный ресурс или средство воспитания эстетического вкуса, но и как способ миропонимания и познания человеком самого себя.

Именно этим определяется актуальность данной статьи, потому как остро ощущается определенный дефицит методической литературы для начинающих руководителей детских фольклорных ансамблей и едва ли не самый важный побудительный мотив все возрастающего интереса к фольклору – это информационный парадокс, заложенный в традиционном искусстве. Музыкальный язык является одним из наиболее абстрактных. Он обретает смысл и значение только в определенной культурной традиции, и для того, чтобы его понимать, человек должен обладать соответствующим слуховым опытом и знаниями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры : Рассуждения о судьбах народной песни / Э. Алексеев; ВНИИ искусствознания. - М. : Советский композитор, 1988. - 236,[1] с., [16] л. ил.: ил.

2. Бородина Е. М.Методика работы с детским коллективом. Организациядетского фольклорного ансамбля: приемы и методы работы[Текст]: учеб.-метод. пособие / Е. М. Бородина. – Кемерово,2020. – 151 с.ISBN 978-5-8154-0515-8

3. Мачкасова Т. А. Методика работы с детским фольклорным ансамблем: новый опыт всовременной практике КДУ. Методические рекомендации для руководителейфольклорных коллективов культурно-досуговых учреждений Самарскойобласти. – Самара: ГБУК «Агентство социокультурных технологий», 2017 – 48с.

4. Через Волгу досточка... Ноты : хрестоматия педагогического репертуара для детских фольклорных ансамблей : без сопровождения / Департамент культуры, туризма и молодежной политики

Администрации городского округа Самара ; Гос. бюджетн. учреждение культуры «Агентство социокультурных технологий» ; ФГБОУВО «Самарский гос. ин-т культуры» ; Муниц.ип. бюджетн. образоват. учреждение дополнит.образования детей городского округа Самара «Дет. школа искусств № 11» ; Регион. центр традиц. культуры «Златая Русь»,Вып. 1, 2015. – 71с.

ПОДСЕКЦИЯ
«ОРКЕСТРОВЫЕ ДУХОВЫЕ И УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»

УДК 78.01

А.А. Бичиашвили,
г. Луганск

ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ УПРАЖНЕНИЯДЛЯ УДАРНОЙ УСТАНОВКИ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ В ДМШ

В истории культурной жизни человечества ударные инструменты появились значительно раньше других, даже наиболее простых музыкальных инструментов. Однако с развитием музыкальной культуры они заняли далеко не первое место в оркестровой палитре.

Сейчас ударных инструментов насчитывается уже более 70-ти, в это еще не предел [1, с. 2].

Одним из основных ударных инструментов является ударная установка.

Ударная установка – одна из самых сложных в техническом плане музыкальных инструментов. Чтобы овладеть инструментом, требуется годы тщательной подготовки и регулярных занятий.

Ударная установка является основным необходимым инструментом любого эстрадного или джазового коллектива. Современная модификация ударной установки обязательно включает в себя один большой барабан, 2-3 том-тома, малый барабан, hi-hat,crash,ride.

Динамичность образования новых форм, разнообразие стилей, направлений, а также тенденция к синтезированию музыки различных жанров требует от современных исполнителей не только глубоких знаний и навыков игры на всех ударных инструментах, но и прочных музыкально-теоретических знаний.

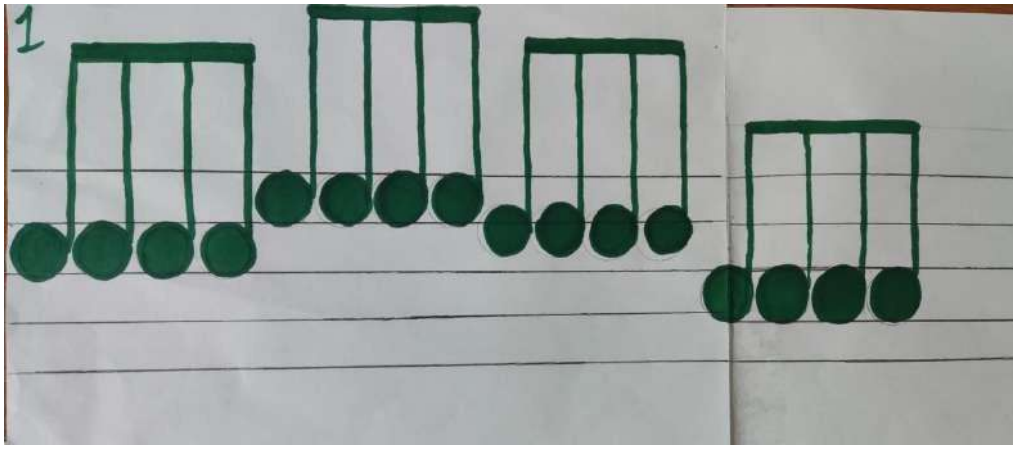
При обучении игре на ударной установки требуется развитие координации, технике рук, технике пальцев, а так же технике ног.

В современном мире существует множество упражнений. Сегодня рассмотрим несколько упражнений для начинающих.

Все упражнения нацелены на развитие ориентации, координации на ударной установке.

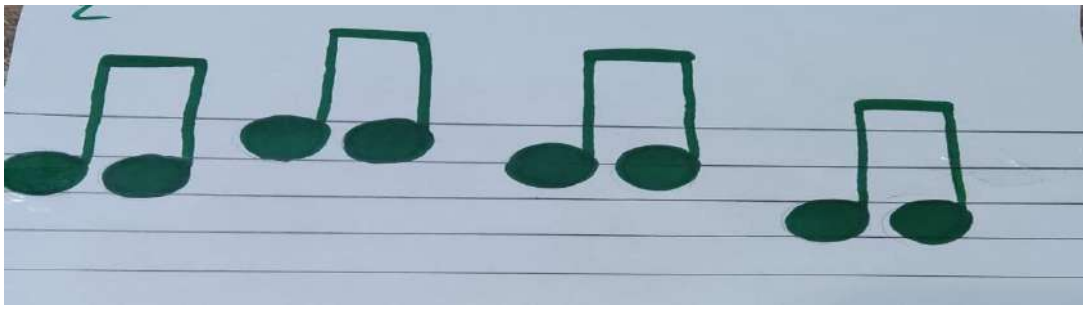
Упражнение №1

Играем по четыре восьмые на каждом барабане, начинаем правой рукой, с малого барабана заканчиваем ним же, проходя все тома. Затем повторяем упражнение левой рукой. В упражнении используется стандартная барабанная установка один большой барабан, 3 том-тома, малый барабан, hi-hat,crash,ride. Из-за этого следует, что в третий том мы играем не четыре восьмых, а восемь восьмых.



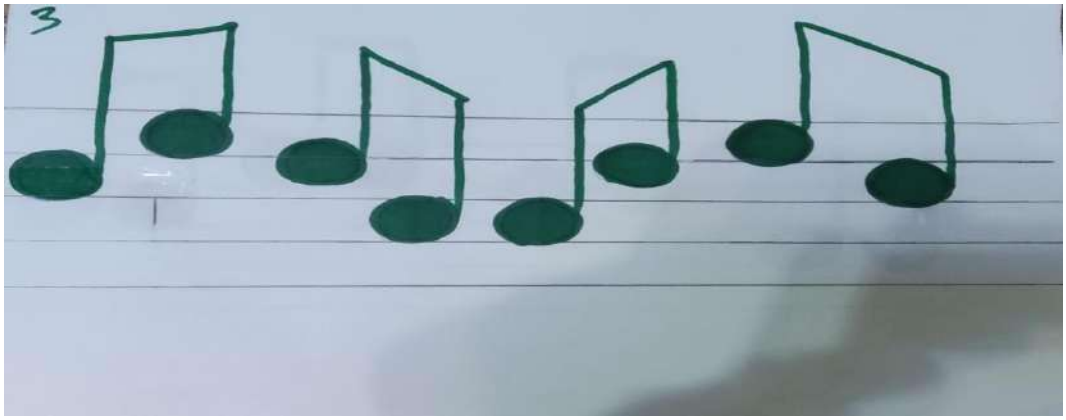
Упражнение №2

Играем по две восьмые на каждом барабане, начинаем правой рукой, с малого барабана проходим все тома. В третий том играем четыре восьмые и возвращаемся назад к малому барабану. Затем повторяем упражнение с левой руки.



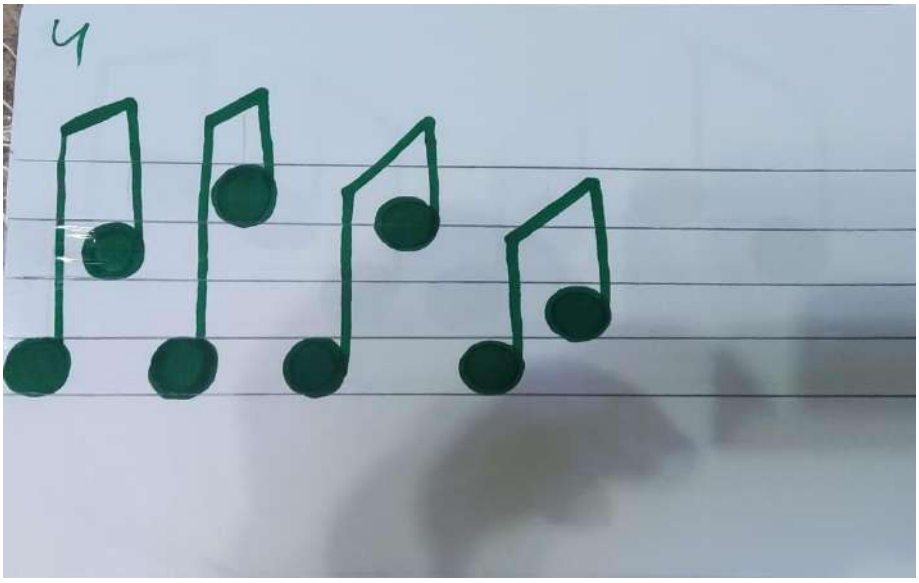
Упражнение №3

Играем по одной восьмой в каждый барабан, правой рукой. Начинаем играть, с малого барабана проходя все тома. В третий том играем две восьмые и возвращаемся к малому барабану. После повторяем упражнение левой рукой.



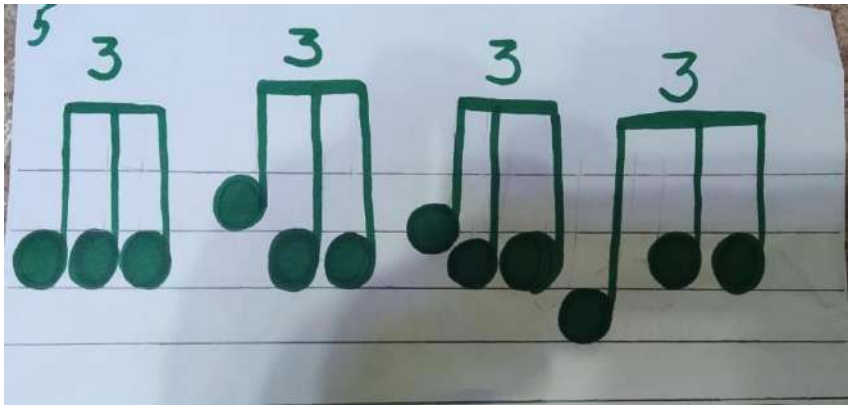
Упражнение №4

Начинаем играть переклички между ногой и рукой. Восьмыми длительностями. Упражнение начинается с большого барабана, движение руки такое же как и в упражнении №3. Следовательно, в третий том играем дважды. Повторяем упражнение с левой рукой.



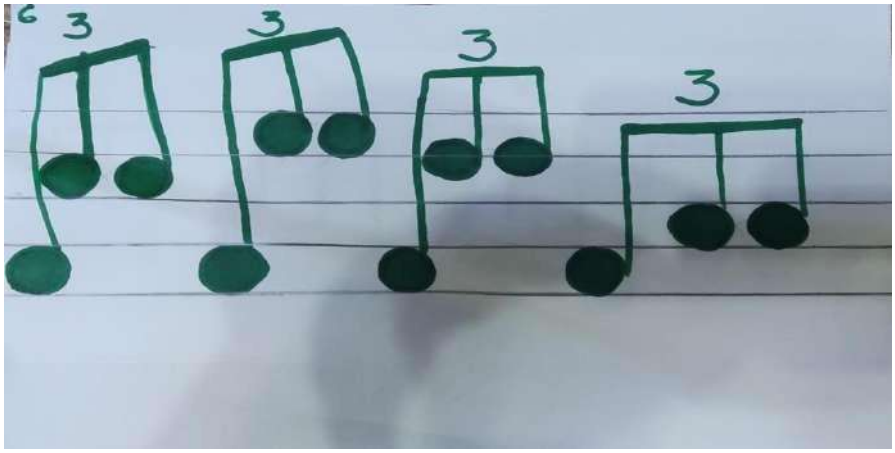
Упражнение №5

В этом упражнении мы играем триоли. Одна из рук постоянно перемещается по ударной установке, вторая рука играет на одном малом барабане два удара. Используем аппликатуру RLLRLLRLLRLLRLLRLLRLLRLR. Меняем на левую LRRLRRLRRLRRLRRLRRLRRLRRLRL. Упражнение рассчитано на два такта последняя триоль второго такта исполняется аппликатурой RLR если играли упражнение с правой руки, если начинали с левой, в конце второго такта играм LRL.



Упражнение №6

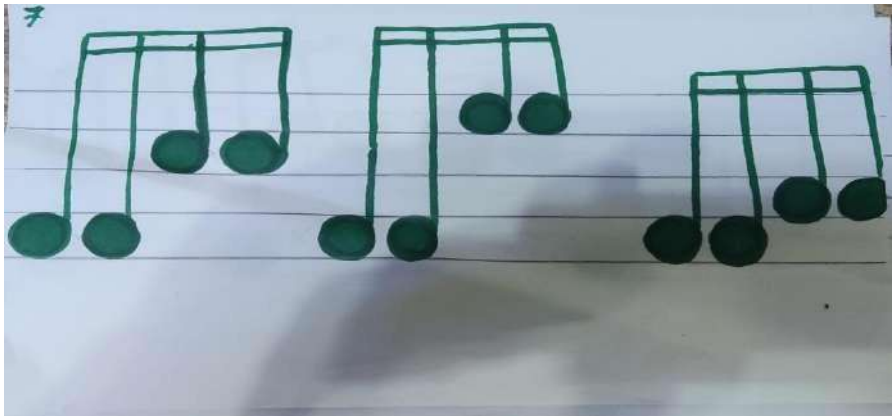
Играем триоли начало каждой триоли играем в большой барабан ногой, два оставшихся играем аппликатурой RL или LR. Перемещая руки по томам.



Упражнение №7

Переходим к шестнадцатым длительностям, играем переклички между большим барабаном и руками которые играют по малому барабану и томам.

Используем следующую аппликатуру KKRL, KKLR, KKRR, KKLL.



Во всех упражнениях следует достигать свободы в движениях, а также своды во времени. Рекомендуется играть все упражнения с метрономом начинать с медленных темпов, увеличивая темп постепенно от занятия к занятию.

ЛИТЕРАТУРА

1. GuitarCollege: Школа игры на ударной установке в стилях HardRockandHeavyMetal / 2001.- 76 с.
2. Панайотов А.Н. : Ударные инструменты в современных оркестрах / 1973.-184с.
3. Е.Андреева: Ударные инструменты современного симфонического оркестра / 1990.- 88 с.

ПОДСЕКЦИЯ
«НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»

УДК 78.03

А.С. Гайворонский
г. Луганск

ГИТАРА И МУЗЫКА И.С. БАХА

Творческое осмысление и исполнение произведений Иоганна Себастьяна Баха является необходимым, фундаментальным условием достижения музыкантом, гитаристом

творческой зрелости, развития личности и формирования музыкального мышления.

Та звуковая мозаика, которая характеризовала барокко, совсем не чужда классической гитаре. Ей подвластна любая музыка, разные стили и направления. В полной мере сохраняя присущую ей только специфику, гитара, очень богатая тембровыми красками, может имитационно воспроизводить звучание органа, клавесина, различного рода ансамблей инструментальных и даже оркестра (Андреас Сеговия нередко подчеркивал, что мыслит гитару, как маленький оркестр. Также звучание гитарных струн способно имитировать звучание голоса человека и хора.

Благодаря работе авторов переложений музыки «великого кантора»,гитаристу-исполнителю стали доступны его творения для скрипки, виолончели, лютни и клавира. «Клавиром» в 17-18 веках в Германии, а также на территориях ее культурного влияния – Чехии, Польше, Австрии, Дании, Швеции, называлась группа клавишных музыкальных инструментов, таких как клавесин, клавикорд, фортепиано, орган, а также их разновидностей.

Также, что касается особенностей прочтения и правильного понимания лютневых табулатур баховских произведений, то очень важно помнить тот факт, что Иоганн Себастьян Бах, совместно с органным мастером Захарием Хильдебрандтом создали инструмент loutenclavier, – который звучал, как лютня, но при этом это были клавиши. И все лютневые табулатуры, которые до нас дошли, были переложены уже другими людьми с этого инструмента. Безусловно, знание данного факта должно вносить коррективы в работу исполнителя над переложением и в аппликатурном аспекте, и в осознании интерпретации произведения в целом.

Значение качества, достоверности и грамотности переложения музыкального произведения для исполнения на другом инструменте нельзя переоценить. В особенности, поднимая тему переложения запечатленных в нотной записи шедевров из относительно давно ушедших эпох.

Такой труд сопоставим и по важности, и по высокому порогу трудностей, с которым неизбежно сталкивались и, однозначно, будут сталкиваться авторы переложений музыки, с трудом историка.

Когда какой-либо представитель науки история будет излагать изучаемые им события прошлого подцвеченными лучами своего воображения, субъективного видения, личных симпатий, заведомо искажая для читателя предлагаемую ретроспективу, или отметать и опускать целую череду происходивших фактов, существенным образом определившим исторические парадигмы, мы вряд ли назовем плоды такого труда достоверными, достойными иметь место в отечественной и зарубежной историографии.

Та же опасность, даже угроза, искаженного восприятия, воспроизведения и, как следствия, осознания, стоит перед музыкантами. Музыкантами-преподавателями, исполнителями и слушателями. Занимаясь таким нужным, востребованным и высоким трудом, каким, безусловно, является труд над переложениями сочинений музыки, человек является своего рода миссионером, проносящим, часто сквозь века, благую весть звучания музыки, мысль, воплощенную однажды самим композитором, к исполнителю и слушателю.

Конечно, мы все понимаем, что даже при стремлении к максимальному уровню подлинности переложений, музыка при исполнении на другом инструменте, понесет определенные потери. Обусловлены они и критериями тембровой окраски звучания

мелодических линий, часто различными параметрами регистра и тесситуры; различием технических приемов, присущих каждому инструменту. Но одним из самых фундаментальных факторов, обусловливающих неизбежные потери звучания воплощенного композитором замысла, является способ звукоизвлечения, физические параметры зарождения звука. Однако, в высокой степени развитые профессиональные качества автора переложения могут помочь сгладить, минимизировать различия в звучании.

И того мы можем называть истинным миссионером, кто объективно, жертвуя во имя своего дела жизненную энергию, не жалея часов, дней и лет, проведенных в архивах, с уважением и трепетным благоговением переносит этот зажженный факел через ветры эпох!

Определим наиболее исполняемых авторов переложений музыки Иоганна Себастьяна Баха для классической гитары.

Наиболее часто исполняемы произведения Баха на классической гитаре в переложениях Андреаса Сеговии, Джона Дюарта и Розалин Тюрек.

Андреас Торрес Сеговия по праву считается отцом современной нам академической гитары.

Годы жизни-с 1893 по 1987. Великий испанский гитарист, автор переложений и обработок для гитары, педагог. Игре на скрипке, фортепиано, виолончели учился с детства, при этом самостоятельно интересовался игрой на гитаре, слушанием и собиранием испанского фольклора, исполнением фламенко, а также изучением различной нотной литературы.

Первый сольный концерт Сеговии состоялся в 1909. А в 1924 году, после концерта в Париже, его имя получило мировое признание. Глубина, осознанность его авторских интерпретаций сочетаются с его исключительной виртуозностью; он расширил технические и выразительные возможности гитары, обогатил репертуар исполнением и классической, и современной музыки. Важно отметить и то, что многие произведения он исполнял в его авторских переложениях. Андреас Сеговия действительно сумел вывести гитарное исполнительство на небывало высокий профессиональный художественный уровень.

Многие композиторы-современники сочиняли, посвящали ему свои творения. Среди них С. Скотт, Х. Турина, Х. де Манена, М. Кастельнуово-Тедеско, Э. Вила Лобоса, А. Тансмана, А. Руссель и прочие.

Джон Уильям Дюарт был рожден 2 октября 1919 года в английском Шеффилде. Окончил Манчестерскую Центральную Высшую Школу. Также обучался в университете Манчестера на технологическом факультете. В 1969 году решил закончить деятельность научную, посвятив себя музыке. Дюарт начал интересоваться гитарой еще в 30-х годах XX века, предпочитая в то время джаз-гитару. В своей жизни Дюарт был знаком со многими знаменитыми музыкантами, такими, как гитаристы Никита Арнольдович Кошкин, Андреас Сеговия и ИдаПрести. Также Дюарт является автором книги о выдающемся испанце – «Сеговия, каким я его знал». Тесно сотрудничал с Александром Тансманом, Александром Лагойей, ЛауриндоАльмейдой, Марио Кастельнуово-Тедеско. Дюарт получил признание и известность и как автор переложений, и как композитор, написав около 140 произведений, предназначенных для лютни и гитары. Его произведения регулярно исполняются и по сей день различными солистами, а также ансамблями. Большое количество записей его сочинений изданы звукозаписывающими компаниями. Джон Дюарт является также автором многих аннотаций к записям и педагогических работ. Обладатель премии Грэмми за

выполненную к переизданию записей А. Сеговии работу. Получил он признание и как педагог, являлся членом жюри на многих международных конкурсах. Имя Джона Дюарта известно и почитаемо гитарным миром.

Розалин Тюрек. Годы жизни - 1914 - 2003.Родилась в городе Чикаго, США.

Первым ее преподавателем музыки была ученица Антона Рубинштейна София Бриллиант-Ливен, познакомившая Розалин с творениями Иоганна Себастьяна Баха и венских классиков. По словам самой Тюрек, в ее творческой судьбе это стало отправной точкой.

Выдающаяся американская пианистка не побоялась обратиться к музыке Баха в то время, когда популярностью пользовались разве что транскрипции его произведений, а оригинал считался мало выразительным, трудно исполняемым. Тюрек произвела переворот в исполнительской культуры второй половины XX века. Она вывела исполнение Баха на концертную эстраду, подняла исполнительский стиль на небывалую высоту. У нее была своя серия нот, именно баховских лютневых сюит, где параллельно с фортепианным вариантом шли гитарные переложения, которые принято считать наиболее достоверной и точной интерпретацией оригинального текста композитора!

Рассмотрим основные принципы исполнения произведений «великого кантора» для гитариста.

Исполнение нотной сокровищницы великого Музыканта может и должно быть продиктовано особенностями, догматами и принципами той эпохи, на золотом небосклоне истории развития музыкальной культуры, к которой относится время пребывания композитора под сводами нашей планеты.

Для того чтобы на основании точности, подлинности трактовки был выработан универсальный стиль, для уравновешенной стилистически исполнительской концепции при исполнении произведений великого Баха гитаристу необходимо придерживаться следующих принципов: играть без использования широкого спектра эмоциональных состояний, а, напротив, придерживаясь статичной эмоции. Для достижения прозрачности фактуры и четкого голосоведения исполнителю важно играть с глубоким и осознанным проникновением в стиль. Для достижения грамотной простоты необходимы высокий вкус и сосредоточенность мысли, душевная собранность, внимательность прочтения текста в соединении с этическим началом. Также очень важным условием является творческое осмысление реалистической и романтической школ исполнения, осмысленное и творчески переработанное заимствование исполнительских находок больших музыкантов – как гитаристов, так и исполнителей на других инструментах.

Допустимы эпическая повествовательность, благородная, поэтическая возвышенность, лирическая медитация с глубоким погружением в образный строй баховского сочинения. Также имеет место в исполнительской практике баховской полифонии мышление нетрадиционное, помогающее обнаружить глубинные пласты; гитарист-исполнитель, который владеет манерой исполнения различных эпох и стилей, может выступать интерпретатором, исследователем, грамотно имитируя звучание распространенных в эпоху композитора инструментов.

Определенно можно сказать, что не следует исполнять Баха на гитаре сквозь призму неистовой экспрессии, выявляя глубокий трагизм или отождествляя пафос Баха с героикой Бетховена. Неприемлема чрезмерная демонстрации воли и энергии, черты импровизационности, эксперименты модернизации полифонии великого композитора. Не

стоит также стараться имитировать отрывистое, стаккатное звучание клавесина. Недопустимы для гитариста при исполнении Баха ни откровенно романтические транскрипции, с чрезмерно выраженными контрастами и шопеновским «рубато», ни, напротив, транскрипции излишне рассудочного, сухого академизма, приближающие живые произведения немецкого композитора к некой музейной окаменелости. Ни одна из данных крайностей интерпретации не приблизит исполнителя к достоверному прочтению и воспроизведению творческого замысла великого кантора.

Важно подчеркнуть, что, говоря о исторической достоверности в исполнении Баха, мы не должны забывать тот факт, что композитор был очень искренне и глубоко человеком верующим, обращая взоры своей души в Небо, доверяя Творцу потаенные мысли и сокровенные чаяния.

Гитаристу-исполнителю это может помочь явить саму личность композитора перед слушательской аудиторией более близкой, более понятной и живой, открывая силу духа, величие и великолепие сияющих граней его бессмертной Души!

ЛИТЕРАТУРА

1. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира// Исследования по истории сюиты. – М, 1947. – 463 с.
2. Шабалина Т. Рукописи И.С. Баха: ключи к тайнам творчества. – СПб: Издательство «Logos», 1999. – 440 с.

УДК 780.6

М.М. Змиевская,
г. Луганск

О РАБОТЕ НАД ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕМ НА ДОМРЕ

Выразительности звукоизвлечения уделяется большое внимание при обучении на различных музыкальных инструментах.

Как любой струнный инструмент, домра представляет собой довольно сложную акустическую систему, которая состоит из ряда частей, выполняющих определенную роль звукообразования:

– струна, которая колеблется и является источником звука;
– дека и подставка, которые усиливают звук;
– гриф, лады предназначены для изменения высоты звука;
– колки, для настройки инструмента.

Центральным и определяющим моментом в звукообразовании является струна, с помощью которой исполнитель может управлять качеством извлекаемого на домре звука.

На домре звукоизвлечение осуществляется с помощью медиатора, и от его свойства зависит деформация струны и естественно качество извлекаемого звука.

От формы рабочей поверхности медиатора и материала из которого он изготовлен, зависит определение деформации струны при звукоизвлечении.

(Под рабочей поверхностью медиатора подразумевается та часть, которая соприкасается со струной при звукоизвлечении).

Форма медиатора бывает разной, что определяет тембр звучания струны. Более практичной формой является та, которая при незначительном опускании конца медиатора относительно струны обеспечивает значительное увеличение ширины его рабочей

поверхности, но и в то же время дает возможность извлечения звука и узкой поверхностью.

Для управления качеством извлекаемого на домре звука основным является:

– выбор места контакта медиатора и струны
– характер возбуждения ее колебаний, т.е. способ извлечения звука.

Выбор места контакта медиатора и струны состоит из двух элементов:

– Извлечение чистого, полного, красивого звука;
– Достижение разнообразия оттенков и красочности звучания.

На всех струнных инструментах выбору места касания струны уделяется большое внимание при извлечении звука: величайшие скрипачи-педагоги К.Флеш, Л.Ауэр видели в этом секрет извлечения чистого, свободного от побочных призвуков красочного звучания.

Чтобы избежать непредусмотренной пестроты звучания, сохранить ровность тембра, нужно постоянно перемещать точку соприкосновения соответственно перемещению левой руки по грифу.

Часто в произведениях виртуозного плана, особенно со скачкообразным изложением мелодии, изменение места контакта соответственно движению мелодической линии представляет для исполнителя большие затруднения, а в некоторых случаях оказывается невозможным. В таких случаях целесообразно избирать «компромиссную» точку контакта, которая для всей мелодии сохранила бы тембровую одноплановость.

При исполнении двойных нот точка соприкосновения избирается с таким расчетом, чтобы она обеспечила примерно равные условия для звучания обеих струн. Если необходимо специально выделить один из звуков, точка соприкосновения избирается с учетом создания предпочтительных условий звучания для данного звука.

При этом следует учитывать два момента: разную степень упругости струны в различных точках ее длины (у подставки упругость выше, на грифе – ниже).

И первое, и второе обуславливает то, что место контакта ближе к подставке дает возможность извлечения из звука большей силы, чем на грифе.

Для достижения нужной окраски звучания, необходимо учитывать и изменение высоты позиции и так же корректировать соответственно этому, положение места извлечения звука.

Таким образом, работа в направлении поиска звуковых красок является частью работы над произведением, и успех определяется не только творческой фантазией исполнителя, но и его чуткостью, тактом и интеллектом.

Каждый прием звукоизвлечения на домре обуславливает конкретную форму движения правой руки исполнителя, а это, в свою очередь, определяет и характерный для каждого приема способ воздействия на струну, время контакта медиатора и струны. Благодаря этому, каждому приему звукоизвлечения в какой-то мере свойственна определенная окраска звука.

Даже в рамках конкретной формы движения руки, благодаря возможности изменять скорость ее движения, менять положение плоскости медиатора относительно линии струны, избирать место соприкосновения медиатора и струны, возможно некоторое изменение окраски звука в рамках одного и того же приема звукоизвлечения.

Рассмотрим некоторые аспекты звукоизвлечения на домре, а так же способы управления звуком.

Щипок и удар медиатора.

При воздействии на струну – удар медиатора представляет собой резкое возбуждение колебаний струны, вызванное кратковременным контактом медиатора и струны в момент звукоизвлечения, это обуславливает острый, звонкий, отчетливый характер звука, извлеченного этим способом.

Поэтому звукоизвлечение данным способом не отличается гибкостью.

Щипок медиатора имеет в этом смысле ряд преимуществ:

– извлечение звука производится медиатором, приведенным в соприкосновение со струной до момента звучания звука, что обеспечивает хорошее ощущение струны.

– выполнение щипка спокойным или резким движением дает возможность соответственно увеличивать или сокращать время контакта медиатора и струны с момента начала щипка до начала свободных колебаний струны.

Все это позволяет, меняя характер щипка, достигать большой гибкости звучания.

Время контакта медиатора и струны зависит также от положения медиатора относительно линии струны. Извлечение звука может производиться медиатором, плоскость которого параллельна линии струны, либо направлена к ней под определенным углом.

В первом случае образуется светлый, ясный, отчетливый звук,

во втором – из-за того, что медиатор дольше скользит по струне и время контакта увеличивается, звучание приобретает мягкость, большую напевность.

Усиление или ослабление степени отрывистости звучания при игре ударом, щипком и переменным ударом возможно и с помощью выбора места контакта медиатора и струны ближе к подставке или к середине струны. По причинам, описанным выше, в первом случае подчеркивается четкий отрывистый характер звука, во втором – мягкий и относительно напевный.

Тремоло представляет собой ряд равномерно чередующихся звуковых импульсов, воспроизведенных с помощью переменных ударов медиатора. В отличие от «переменного удара» имеющую конкретную, заданную нотным текстом ритмическую организацию, тремоло представляет собой произвольные равномерно меняющиеся по частоте чередования переменных ударов. Изменение частоты тремолирования диктуется как исполнительскими задачами, так и некоторыми акустическими закономерностями.

Тремоло с частотой импульсов, близких к предельной, предает звучанию напряженный на forte и взволнованный на piano характер. Тремолирование с частотой, приближенной к минимально допустимой для данного приема, придает звучанию спокойный, величественный характер, но только в нижнем и среднем регистрах, тогда как в верхнем данная частота тремолирования может оказаться недостаточной для воспроизведения кантиленного звучания. Следовательно, для достижения одного и того же характера звучания необходимо в высоком регистре тремолировать интенсивней, в нижнем – несколько спокойнее.

Таким образом, степень интенсивности тремолирования следует рассматривать как средство достижения определенного характера звучания, диктуемого содержанием исполняемого произведения. Хорошее качество тремоло во многом определяется силовой равноценностью ударов его составляющих, чистотой и гибкостью звучания.

Из-за большой трудности достижения равномерности чередования звуковых импульсов тремолирования по трем и четырем струнам на домре практически крайне редко, так как неравномерность чередования импульсов при любой частоте раздражающе действует

на слух. Поэтому в большинстве случаев при исполнении 3-х и 4-х звучных сочетаний крупной длительности и, особенно, аккордов в широком расположении целесообразно тремолировать лишь один-два верхних звука, извлекая нижние щипком или ударом арпеджиато.

Для сохранения ровности динамической линии при чередовании тремоло с другими приемами звукоизвлечения необходимо воспроизводить нетремолируемые звуки несколько громче, чем тремолируемые, если выделение последних не диктуется исполнительскими задачами.

Работа над техникой звукоизвлечения огромна и многогранна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волчков Е. Влияние медиатора на качество звучания домры [Электронный ресурс] / Е. Волчков. – Режим доступа: http://www.gmstrings.ru/articles/ russkie-narodnye-instrumenty/vliyanie-mediatora-na-kachestvo-zvuchaniyadomry/
2. Грачева Т. Т. Методическая рекомендация на тему: «Звукоизвлечение и штрихи на домре» [Электронный ресурс] /Т.Т. Грачева. – Режим доступа http://as-sol.net/PDF/metodika/zvukoizvlechenie_i_shtrikhi_na_domre.pdf
3. Зеленый В.П. “Характеристика основных приемов звукоизвлечения на домре”./ г. Новозыбков 2015. – 50с.
4. Лысенко Н.Т. Методика обучения игре на домре / Н.Т. Лысенко. – К.: Муз. Україна, 1990. – 91 с.
5. Матвійчук Л.Д.Методичніосновиформуваннявиконавськоїмайстерності домриста: навч. посібник / Л.Д. Матвійчук. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2000. – 67 с
6. Шиттенков Б.П. «Специфика звукоизвлечения на домре». /г. Салехард 2018. – 8 с.

УДК 780.

В.В. Змиевской,
г. Луганск

СПОСОБЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА БАЛАЛАЙКЕ

На изменение тембров звука балалайки влияет прежде всего качество инструмента и материал, из которого сделаны струны.

Металлические струны более упругие и имеют большое количество частичных тонов (обертонов), отличающихся ярким звуком. Капроновые струны менее упруги, при колебании они дают меньшее число обертонов, от чего звучат менее ярко, но в то же время мягко и бархатно. Толстые струны также при звучании дают меньшее число обертонов, чем тонкие, поэтому звучат они менее ярко. Но тембр балалайки зависит не только от особенностей колебаний струны. Звучащая струна заставляет резонировать деку и весь кожух инструмента, который обладает собственными колебаниями. Между двумя звукообразующими элементами – звучащей струной и резонирующей декой и корпусом – происходит определенное взаимодействие. Дека и корпус балалайки как бы трансформируют тембр звучащей струны, увеличивают ее звучание в зависимости от своих акустических особенностей. Тембр звука на балалайке зависит не только от гармонических тонов, которые образуются самой струной, но и от характерных призвуков, которые возникают во время прикосновения пальца к струне. На характер звучания инструмента влияет способ возбуждения струны, место соприкосновения и направление движения пальца к струне. Как известно, звук на балалайке извлекается непосредственным касанием пальца о струну. Отсюда следует, что характер щипка или удара о струну, все малейшие движения пальца и

всего исполнительского аппарата отражаются на звучании инструмента. Если, например, на фортепиано существует передаточный механизм, который служит как бы посредником между пальцем и струной, то на балалайке непосредственно пальцы имеют связь со струной. Такая связь пальцев со струной предоставляет исполнителю большие возможности в управлении звуком и получении разнообразных оттенков звучания. В свою очередь это требует от исполнителя большого и тонкого чутья и мастерства в своих движениях. Качество звука на балалайке будет зависеть от того, как ударяет по струнам правая рука, как прижимаются струны к ладам, какой нажим пальцев на струны, как владеет кистью играющий и т. д. Нельзя отрицать также влияние на качество звука состояния кожи пальцев в тех местах, где они прикасаются к струне во время извлечения звука. Весь комплекс понятий, ощущений, движений рук исполнителя во время игры на инструменте придают звуку индивидуальные черты, свойственные только данному исполнителю.

Все многообразие извлечения звука на балалайке можно объединить в два основных способа:

1. При помощи щипка.
2. При помощи удара.

Эти два способа отличаются между собой как формой движения руки и ее частей, так и характером возбуждения струны.

Щипок – это способ возбуждения струны в результате зацепления ее пальцем, выведения из положения равновесия и последующим внезапным ее освобождением. Щипок осуществляется главным образом за счет двух движений – основного движения кисти и вспомогательного движения пальца, захватывающего струну, то есть он имеет сложное движение. Если проследить за всеми движениями правой руки во время извлечения звука щипком, то мы заметим, что основное движение – это движение кисти по вытянутой кривой, направленное перпендикулярно к струне, и мелкие вспомогательные движения пальца, необходимые для захвата струны.

Щипок отличается еще и тем, что захват струны пальцем происходит только одной его стороной. Большим пальцем – при движении вниз, указательным (и другими) – при движении вверх.

Эти условия дают возможность исполнителю максимально приспособить движения кисти и пальцев руки для получения самого чистого и выразительного звука. Этому способствует физиологическое (анатомическое) строение пальца, так как во время щипка палец соприкасается со струной подушечкой, где сильно развито его тактильное чутье.

В результате этим способом извлечения звука мы можем гибко управлять движениями и можем получить самые разнообразные оттенки звучания.

Удар характеризуется мгновенным касанием и передачей энергии струне с последующим ее освобождением. Удар возможен как по одной, так и по всем струнам. Осуществляется он только за счет одного основного, относительно прямолинейного движения кисти перпендикулярно струне. Удар по струнам одним и тем же пальцем возможен как вниз, так и вверх. Применяется он как в умеренных, так и в предельно быстрых темпах. Удар исполняется в следующих приемах игры: бряцании, тремоло по одной и всем струнам, отдельных и переменных ударах указательным пальцем по одной струне.

Сравнивая два основных способа извлечения звука между собой, можно отметить, что при возбуждении струны способом «удара» момент соприкосновения пальца со струной

будет меньше, чем при щипке. Учитывается также то, что щипок имеет более сложные движения, его область выразительной игры относится к таким видам техники, которые не требуют очень быстрых движений. Больше свободы и блеска можно добиться при исполнении быстро повторяющихся звуков за счет ударов. Поэтому при выборе того или иного приема игры исполнитель-балалаечник должен учитывать все указанные особенности и технические возможности способов игры. Во время игры удара или щипка исполнитель должен не только чувствовать под пальцами струну, но так же концентрировать свою энергию на передачу энергии струне.

«Удар» и «щипок» – это самые общие и самые существенные категории, имеющие большое теоретическое и практическое значение в звукоизвлечении. Они являются отправными точками к познанию более конкретного и особенного в балалаечном исполнительстве.

При звукоизвлечении на балалайке, атака звука может быть мягкой, твердой и резкой.

К сожалению, активизированное начало взятия звука все же нивелирует мягкость атаки, поэтому качественное ее различие менее заметно, чем при игре тремоло, в связи с чем при определении характера атаки нетремолируемых нот приходится соблюдать некоторую условность.

При мягкой атаке одинарные ноты исполняются приемами игры «одинарный щипок». Для звукоизвлечения палец накладывается на струну, затем, оттягивая (нажимая) ее, соскальзывает, извлекая таким образом звук. Двойные ноты и аккорды исполняются приемом «гитарный щипок» таким же способом.

При твердой атаке звукоизвлечение производится приемами игры «одинарный» или «двойной щипок», способом «толчок». Фиксированные кисть и пальцы при незначительном участии предплечья с небольшим замахом как бы толкают струну, после чего палец (пальцы) всегда остаются в воздухе. Двойные ноты и аккорды исполняются приемом бряцание.

При резкой атаке звукоизвлечение выполняется теми же приемами, но способом «удар», то есть резким энергичным броском (с замахом) кисти и фиксированного пальца (пальцев) на струну. Атака звука при игре «гитарными приемами» является комбинированной и содержит в себе элементы всех трех способов атаки звукоизвлечения.

Прием игры – это способы звукоизвлечения на балалайке, обеспечивающие музыкально-художественное исполнение музыкального произведения. Равномерные ритмизированные удары указательным пальцем по всем струнам вниз и вверх называются **бряцанием**.

При первоначальном обучении игре способом бряцания, удар вниз будет иметь преимущества перед ударом вверх, в ловкости и управляемости движения. При ударе вниз точнее фиксируется время и место соприкосновения пальца со струной. Сама установка инструмента создает благоприятные условия для перпендикулярного падения пальца на струны при ударе вниз, а для силы удара в этом направлении используется вес руки. Поэтому легко понять, насколько большие различия в звучании могут возникать при ударах вверх и вниз.

Неровности чередующихся переменных ударов в ритме, силе и тембре часто создает впечатление неровной игры там, где музыка меньше всего этого требует. Отсюда следует, что для достижения ровности переменных ударов необходимо обратить внимание первым долгом на развитие удара вверх: именно удар вверх вызывает ритм.

В исполнительской практике естественные свойства удара вверх и вниз сознательно используется балалаечниками. Так звуки, расположенные на метрически-сильных долях, обычно исполняются ударом вниз, а слабые вверх.

Иногда для ритмической остроты метрически слабые звуки исполняются ударом вниз.

Бряцание – это наиболее специфический прием игры на балалайке, с помощью которого достигаются своеобразные ритмо-колористические характеристики.

Неподражаемые звуковые эффекты, построенные на разнообразном сочетании ударов вверх и вниз, содержатся в обработке русских народных песен Б.Трояновского. Но если сочетание ударов вверх и вниз в их естественном звучании связано в основном лишь с интерпретацией исполнителя, то достижение равноценности звучания ударов вверх и вниз требует кропотливой и настойчивой тренировки исполнителя. Наиболее существенным недостатком в работе над развитием приема игры бряцанием наблюдается отсутствие надлежащего внимания и контроля за правильностью удара вверх.

Освоения приемов бряцания нужно начинать с отдельных, но равных ударов вниз и вверх попеременно. Удары должны осуществляться энергичными и широкими движениями кисти и предплечья, после каждого удара должна делаться короткая остановка; здесь можно выяснить (с целью последующей корректировки), насколько удар вниз сильнее удара вверх, какая разница между ними в тембре.

Упражнения должны охватывать весь диапазон игры применяемый при бряцании. Чтобы выяснить ритм, четкость переменных ударов, специальные упражнения нужно играть без контрольных остановок после каждого удара, а лишь после более или менее продолжительного ряда переменных ударов. Упражнения полезно играть только ударом вверх, а также ударом вверх на сильную или относительную долю такта, добиваясь равноценности звучания всех ударов.

Работая над развитием четкого ритма, силы и тембра в приеме бряцания, следует обращать особое внимание на координацию ударов вниз и вверх с движением пальцев левой руки на грифе, так как из-за недостаточной четкости удара вверх могут быть несовпадения прижатия струны с ударом.

Обучаясь извлечению звука приемом игры бряцанием, мы тем самым уже подготавливаем почву для успешного овладения приемом игры тремоло. Как при бряцании, так и при тремоло исполнитель должен ощущать количество ударяемых струн, равномерность их захвата и одинаковую силовую нагрузку на каждую струну (а по мере необходимости можно прибегать к преднамеренному выделению звучания первой, второй или третьей струны).

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрюшенков Г.И. Начальное обучение игре на балалайке. - Л.: Музыка. –1983. – 112 с.
2. Нечепоренко П., Мельников В.Школа игры на балалайке. - М.: Музыка. – 2004. – 184 с.
3. Тренихин Д.Л. Постановка исполнительского аппарата учащихся по классу балалайки в условиях детской музыкальной школы. – Екатеринбург. – 2017. – 65 с.

УДК 78:37(075.8)

А.В. Решетов,
г. Луганск

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ И МЕТОДЫ ЕГО РАЗВИТИЯ

Музыкальный слух так же память и чувство ритма является одним из важнейших компонентов природных способностей, на котором строится музыкальное воспитание и который является фундаментом для профессионального развития творческой деятельности музыканта.

Приоритет слухового принципа в обучении и система правильного функционирования слуховой сферы в исполнительском процессе, состоялись в результате длительного исторического развития. Педагоги – методисты первой половины XIX в. имели утверждение, что для достижения наилучшего технического развития, музыканту необходимо как можно больше уделять внимание двигательным упражнениям. Этот метод получил название «механистический». Его утверждал в своей работе «Метод пальцевой техники» знаменитый французский клавесинист Ж.Ф. Рамо.

Активный методический поиск новых путей преподавания, который наметился на рубеже XX в. привел к появлению ряда педагогических концепций музыкального развития и слухового восприятия. В них особое внимание было обращено на использование потенциала внутри – слуховой сферы ученика и обозначалось, как решающее условие профессионального развития музыканта. Так по мнению сторонников приоритета музыкально-слуховой сферы над моторикой, именно умение представлять «звуковую картину» способствует возникновению точной связи между слухом и движением.
«Добейтесь того, чтобы мысленная звуковая картина стала отчетливой – пальцы должны и будут повиноваться» - говорил известный музыкант И.Гофман [2, с.51-58] Конечно, данное выражение стоит понимать в плане того, что главным условием успешного овладения двигательными навыками является постоянный настрой психики на решение конкретной звуковой задачи.

Проблемам развития музыкального слуха посвящено огромное количество научно – методических работ. Среди них: «Вопросы методики воспитания слуха» А.Островского, «Внутренний музыкальный слух» С.Оськиной, «Психология музыкальных способностей» Б.Теплова, а также работы К. Игумнова, Л. Боренбойма, Г. Нейгауза, Ф. Блуменфельда. Все они направлены на необходимость специального слухового воспитания учащихся. Один из крупнейших европейских теоретиков К.Мартинсен формирует положение о «звукотворческой воле» как «повелителе» моторики. То есть непосредственной направленности воли слуховой сферы на звуковую цель.

Говоря о музыкальном слухе, нельзя не остановиться на тех проблемах, которые возникают при его развитии. Начальное обучение едва ли не самый ответственный и трудный этап в работе педагога, это фундамент на котором строится дальнейшее развитие ученика. С самых первых уроков необходимо развивать музыкальное, художественное и слуховое восприятие. Как говорил известный педагог Г. Нейгауз «Ребёнок начиная играть на каком – либо инструменте, уже должен владеть какой – то музыкой: хранить её в своём уме,

носить в своей душе и слышать своим слухом» [4, с.25]. Поэтому уроки музыки следует сделать максимально «музыкальными», много играть как можно больше слушать на уроках, знакомиться с различными жанрами, внимательно улавливая их музыкальные особенности.

Проблемы развития музыкального слуха достаточно обширные, так как связаны со многими аспектами, вытекающими из сложности этого явления и чтобы говорить о них необходимо более подробно остановиться на каждом из видов слуха.

Звуковысотный слух – это слух ориентированный на высоту звука, который развивается в процессе систематических занятий музыкой на любом инструменте, а также на уроках сольфеджио и пения. Известный педагог Г.Цыпин в книге «Обучение игре на фортепиано» выделяет следующие методы развития звуковысотного слуха:

– пропевание голосом отдельных звуков, сыгранных педагогом;
– пропевание интервалов, входящих в комплекс тренировочных упражнений;
– подбор по слуху и транспонирование мелодий известных песен и разучиваемых произведений;
– сольфеджирование разучиваемых произведений;
– определение на слух интервалов [6, с.51].

Метод, который основан на пропевании интервалов будет эффективен в том случае, если «сольфеджирование» будет воспроизводиться с четким пониманием весомости интервала. Ученику предлагается сначала пропеть все ступени того или иного интервала, а затем сам интервал с ощущением его внутренней «заполненности».

Мелодический слух – это вид музыкального слуха, который направлен на осознание и слышание мелодической линии, а также умение мыслить горизонтально, ощущая мелодическую линию, как нечто целое. Этот вид слуха хорошо развивается при работе над произведениями кантиленного характера. Процесс ощущения и слышания мелодической линии можно условно распределить на два этапа:

– разделение мелодической линии на мотивы;
– соединение этих мотивов в более крупные построения (фразы, предложения, периоды).

Задачей музыканта является как слышание всей мелодической линии, так и каждого мотива, интонации с целью наиболее точной передачи музыкального образа.

В процессе развития мелодического слуха актуальны такие методы как:

– пропевание голосом отдельных мотивов;
– пропевание всей мелодической линии с цезурами между мотивами;
– пропевание отдельных фраз с ощущением интонационных точек;
– определение и пропевание фраз с цезурами.

Известный педагог Г.Нейгауз в своей работе рекомендовал метод, который основан на чередовании фраз: одна фраза исполняется на инструменте, вторая – пропевается голосом.

Исследователь Б.Теплов в своей работе «Психология музыкальных способностей» определил гармонический слух, как «музыкальный слух, ориентированный на созвучия, а также – это способность воспринимать ладовые функции аккордов и их характер звучания» [5, с.187] Развитие гармонического слуха ребёнка нередко отстаёт от других видов слуха. Это проявляется в его безразличном отношении к ладовым функциям аккорда, равнодушии к гармонически фальшивому исполнению в звучании различных аккордов. Развитие

гармонического слуха связано с продолжительным периодом многократного вслушивания в звучание различных аккордов, выявление на слух их эмоционального своеобразия в звучании, а также с такими приёмами как:

– гармонический анализ произведения и вслушивание в его звуковые структуры по ходу его исполнения в замедленном темпе;

– последовательное пропевание аккордов в мелодическом изложении;

– подбор гармонического сопровождения к простым мелодиям.

Рассматривая развитие музыкального слуха, следует остановиться еще на одном из его видов – это тембро – динамический слух, который проявляется по отношению к тембру и динамике. «Слышание тембра – есть слышание серии обертонов, которые присутствуют в звуке» - Б.Теплов «Психология музыкальных способностей» [5, с.63].

Развитие тембро – динамического слуха музыканта связано с его воображением, фантазией, ассоциациями. Доминирующую роль здесь играет описание слуховых ощущений в терминах. Например звук может быть не только громкий или тихий, но и сочный, благородный, матовый, густой, нежный и т. д. Для развития тембро – динамического слуха рекомендуется проигрывание произведений с преувеличенной нюансировкой от ppp до fff. При этом необходимо схватывать разницу в ощущениях от разных звуковых градаций. В педагогической практике для развития этого вида слуха чаще всего вызывают в воображении ученика ассоциации со звучанием различных инструментов симфонического оркестра.

Помимо рассматриваемых видов слуха, нельзя не остановиться на несколько другой его области – способности к внутреннему прослушиванию. Способность внутреннего слышания во время игры имеет огромное значение – чем оно отчетливее, чем больше мелодических отрезков способен охватить ученик, тем продуктивнее будет процесс выучивания музыкального произведения. Это умение также позволяет работать над произведением без инструмента, улучшая качество игры за счёт четкости и ясности содержания своих слуховых представлений.

В процессе формирования внутри – слухового представления произведения, большую роль играет личный опыт ученика, т.е. его «видение» (анализ) музыкального материала, его исполнительские средства выразительности, его эмоциональная реакция. Созданию чёткого слухового образа способствует пение музыкального материала. Этот метод позволяет:

– выявить, есть ли вообще внутренне – слуховое представление у ученика;

– быстро откорректировать его в нужном направлении.

Выразительное пение способствует охвату произведения целиком, позволяет ученику осмыслить звуковысотные и метро – ритмические параметры. Известная формула И. Гофмана гласит: «Существует четыре способа разучивания произведения: с инструментом и с нотами, без инструмента с нотами, с инструментом без нот, без инструмента и без нот».[2]

Этот принцип помогает не только качественно выучить произведение наизусть, но и услышать все его оттенки звучания, тонкости фактуры, целостно выстроить его.

Создание четкого слухового образа музыкального произведения до начала исполнения - показатель профессионального мастерства музыканта, поэтому развитие внутреннего слуха является важнейшей задачей развития учащихся.

Обобщая вышесказанное, можно говорить о том, что музыкальный слух – это сложное, многогранное явление. Это система, которую нельзя рассматривать дробно, отдельными компонентами. Развитый, чуткий музыкальный слух – это то качество, без

которого исполнитель не может называться музыкантом, поэтому над ним должна иметь место постоянная работа и предела совершенствованию этой работе нет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агажанов А.П. Воспитание музыкального слуха/ А. П. Агажанов. – М.: Музыка, 1977. – 160с.
2. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре/ И. Гофман. - М.: Классика-XXI, 2003. – 115 с.
3. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Редакция Г.М. Когана/ К. А. Мартинсен. – Москва, 1966. – 220с.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. 5 – е изд./ Г. Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1988. – 240с.
5. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей/ Б. М. Теплов. Москва – Ленинград.: АПН РСФСР, 1947. – 335с.
6. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. 2 – е изд./ Г. М. Цыпин. – Москва: Издательство Юрайт, 2019. - 246с.

УДК 780.6

В.Г. Фалалеева,
г. Луганск

САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА БАНДУРИСТА НАД РАЗВИТИЕМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ

Овладеть основами искусства ученик может только путем личных деятельных усилий, которые приучают искать, воспитывают творческую заинтересованность. Очень важно осознать связь между замыслом и техникой.

В педагогической практике известны многие моменты, когда мышечная скованность ученика пагубно влияла на его эмоциональную сферу. Не естественное положение туловища проявляется в виде поднятого плеча, отведенного локтя, «каменного» запястья, деформированного мизинца.

Слабость ног (из-за привычки опирать бандуру на посторонний предмет) – приводит к дрожанию ног и всего туловища, что отрицательно влияет на технику движения, может разбалансировать ровность дыхания и интонацию бандуриста – певца.

Рационализм в технической работе есть важное условие автоматизации многих действий, которые в свою очередь дают возможность перенести основное внимание на слуховой контроль игры.

Сосредоточенность и внимание – необходимое условие всякой творческой работы и прежде всего самостоятельной работы ученика.

В самой работе над техникой игры необходимо обращать внимание на момент исполнения щипка, без лишних движений. Все пальцы необходимо держать на одном горизонтальном уровне. Момент, когда рука проходит возле изгиба подструнника необходимо поднять 4-й палец, чуть вывернув кисть, для того, чтобы звук был тембрально одинаково окрашен.

Амплитуда кистевого движения с увеличением темпов обязательно должна уменьшаться. Кистевое движение очень легко можно обработать на пунктирных ритмах. С точки зрения затраты энергии во время исполнении аккордов очень важно горизонтальное расположение пальцев на струнах. На подструннике – следить за центром струны (качество звука).

Постановка рук – один из элементов техники бандуриста и насколько она будет успешной и правильной в большей степени зависит успешность технического развития учащегося.

Методика обучение объясняет постановку, как процесс приобщения к инструменту, то есть это следует понимать как совокупность условий, необходимых для исполнения художественного произведения, как: посадка исполнителя, положение корпуса и постановка рук.

Под постановкой рук подразумевают изменения форм рук в движении – то есть их движения. Пианист А.Гольденвейзер указывает, что руку нужно не ставить, а двигать. Законы постановки рук не могут быть индивидуальными для каждого – они общие для всех, но имеют относительный характер – говорит другой выдающийся пианист-педагог Л.Николаев. То же самое можно сказать и про законы постановки рук на бандуре.

Постановка рук – не только внешнее приспособление рук к инструменту, это воспитание правильных игровых навыков, приёмов звукоизвлечения звуковой культуры, умения пользоваться правильной аппликатурой. Постановка рук, как и постановка голоса – процесс длительный и требует постоянного внимания на протяжении всех лет учебы в школе.

С самого начала ученику должно быть ясно, что игра на бандуре не требует от него каких-то особых усилий. Необходимо, что бы он ощущал себя естественно и непринуждённо.

«Начальные навыки игры, - говорит А.Гольденвейзер, - должны воспитывать у ребёнка ощущение свободы движения». «Рука должна во время работы ощущать физическое удобство, так же, как слух должен ощущать все время эстетическое удовлетворение».

Ни в коем случае педагог не должен начинать процесс постановки рук с объяснений, как нужно ставить тот или другой палец, требовать фиксированного положения кисти и руки в целом. Как известно, постоянного положения руки на бандуре нет. Форма руки, положение пальцев во время игры всё время изменяется. Это все лишь заставляет напрягать руки, отвлекает внимание ученика от удобных ему естественных движений.

Правая рука бандуриста исполняет основную техническую нагрузку. Наряду с мелодией ею часто исполняется и аккомпанемент. Поэтому педагогу следует с первых занятий обращать внимание ученика на то, чтобы рука была активной, но не скованной, свободной, эластичной.

Что такое свободная рука?

Исполнители считают руку «свободной» тогда, когда она без остановки, без внутренних преград исполняет все доступные ей технические задания. Под этим мы подразумеваем то, что рука двигается быстро, легко, движения удобные, что игра приносит физическое удовольствие.

Напряжение руки возникает от:

1) Нарушение естественного положения руки;
2) Неверных приёмов звукоизвлечения.

«Ощущение» есть предпосылка, первичное движение любой части тела: мы не можем напряженно двигать онемевшими от мороза пальцами именно потому, что мы их не ощущаем.

Левая рука бандуриста занимает довольно необычное положение.

Она подтянута вверх, неестественно выгнута и кроме того, поддерживает бандуру. Эти недостатки влияют на неравномерный объём крови (что часто ведёт к быстрой утомляемости), неправильной функции мышц. Левая рука не развязывает таких сложных проблем, как правая, потому что для неё характерны такие виды техники, как двойные ноты, аккорды.

Осваивая левую руку, педагог должен приучить ученика играть всеми пальцами. В основном бандуристы играют на басах тремя пальцами: вторым, третьим, четвёртым и реже пятым.

Эти пальцы должны равномерно и одинаково развиваться. Из вышеописанного можно сделать вывод, что постановка рук не только внешнее приспособление к инструменту, но и воспитание звуковой культуры.

А для этого нужно:

1) Беспрерывно и настойчиво работать с учеником над компактным, чистым (без акустической «грязи») звука;
2) Развивать «живое» ощущение в кончиках пальцев;
3) Добиться экономной игры, освободиться от лишних движений;
4) Добиться свободной, но пружинистой работы кисти всего игрового аппарата.

Игра на бандуре требует конкретных навыков. И без достаточного вложения времени и сил с этими навыками ничего нельзя достичь.

Развитие музыкальных данных, технических возможностей идёт рядом с развитием слуха и понимания музыки. Техника бандуриста не должна сводиться к понятию «быстрой и громкой игры». Это понятие намного шире, объёмнее, потому что техника бандуриста есть техника художественного выражения. Она включает в себя не только темп, что является немаловажным фактором хорошей игры, но и ритм, динамику и артикуляцию.

Трудности, которые часто возникают у учеников в процессе учебы:

Трудности, которые возникают из-за недостаточной подготовки;

1) Трудности, которые возникают от неудобства фактуры;
2) Трудности, которые возникают от неумения осмысливать, искать «ключик».

Техника бандуриста – умение пользоваться всеми навыками: игра двойными нотами, аккордами, гаммообразными пассажами, читка с листа. Для освоения каждого вида техники следует подобрать упражнения. Упражнение – лучшее из форм занятий для повышения гармонической работы аппарата, так как внимание ученика при этом концентрируется на звуках и движениях данного упражнения.

«Нет упражнения полезного вне намерения, с которым задумано».

Процесс работы над упражнениями включает поиски форм руки, точных экономных движений. Очень важно научить ученика, играя упражнения, вслушиваться в «игровое ощущение», добиться лёгкости, ощутить кисть, кончики пальцев.

Ощущение руки и всего аппарата не достигается сразу и навсегда. Оно повышается, как бы «проясняется» вместе с ростом технического мастерства: ученик, который научился правильно играть терции, сексты по-другому ощутит кисть. Если на протяжении длительного времени обращать внимание на четвёртый палец, выбрать необходимые упражнения, ученик лучше ощутит его, будет уверенней, активней пользоваться им.

Рассмотрим остальные виды техники. Разделяют «мелкую» (пальцевую) технику (гаммы, арпеджио) и «крупную» технику (двойные ноты, аккорды, октавы).

Гаммообразные пассажи, арпеджио нужно играть помня о «низкой» позиции пальцев, то есть пальцы не «подскакивают» высоко, а делают минимальные движения. Ноты обязательно осмысливаются, и не просто проигрываются в теме, а служат способом выражения в музыке. Нужно, чтобы ученик ясно ощущал начало пассажа, конец его, чётко разделяя его, словно выстраивая в «шнурочек». Арпеджио нужно играть так же с чётким понятием о том, для чего ученик его играет, ощутить вершину, следить за ровностью звука.

Особенное внимание нужно отдать игре двойных нот (терций, кварт, секст) и аккордов. Двойные ноты и аккорды в процессе исполнения имеют много общего: - единовременная игра всех звуков, постоянная активизация пальце и «пружинистость» руки, рациональность движений, одинаковый способ звукоизвлечения.

Изучая терции, ученики нередко играют их не вместе. Главное требование при игре терций – одновременность. Чтобы добиться этого, важно «опираться» на предыдущуютерстцию.

Наряду с работой над техникой нужно развивать и слуховую сферу, «музыкальное» отношение к музыке. Это два крыла, взаимодействие которых и позволяет бандуристу подняться к высотам настоящего художественного исполнителя.

Подводя итоги всему сказанному, можно отметить, что ученик должен понять, что реализация широких возможностей бандуры может быть выполнена только путём предопределения художественных и технических трудностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. «Методика обученияигре на фортепиано». М. «Музыка» 1978г. (282стр.)
2. Баштан С. ОмельченкоА.«Школаигры на бандуре». К.,«Музична Украина»1983.(80стр.)
3. Давыдов М. «Теоретическиеосновыисполнительскогомастерствабаяниста» К. «Музична Україна».1997 (240 стр)
4. Милич Б. «Воспитаниеученика-пианиста» 1-2 классы ДМШ». 1977 (77стр)
5. Милич Б «Воспитаниеученика-пианиста» 3-4 классы ДМШ». 1978 (64стр)
6. Омельченко А. «Школа гри на бандурі 1 клас». К., «Музична Україна» 1975. (78стр)
7. Опришко М. «Школа гри на бандурі». К., «Музична Україна» 1967 . (95стр)
8. Петрик В. Методика преподаванияигры на народныхинструментах. В. Петрик. –Л.- 2-е изд. испр. и доп. –Луганск.2011.-(138стр.)

ПОДСЕКЦИЯ
«ОРКЕСТРОВЫЕ СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»

УДК 377.6:787.1

Е. Ю. Дроздова,
г. Свердловск

ВОСПИТАНИЕ КУЛЬТУРЫ ЗВУКА У ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО КЛАССУ СКРИПКИ

Введение.

Правильной работой над воспитанием культуры звука является непосредственно предслышание это самого звука. Нередко встречаются учащиеся, которые не могут себе разрешить воспроизвести фальшивый звук, но легко мирятся с дефектами самого звукоизвлечения (скрипы, шорох, скрежет и т. д.). Чаще всего при работе над инструктивным материалом дети играют поверхностным звуком, не придавая ему значения.

1. История скрипичного исполнительства.

В области скрипичного исполнительства высочайшая цивилизация звучания была характерна в минувшем староитальянской, франко-бельгийской скрипичным школам и в

большей степени – российской скрипичной школе, которая благополучно развивала обыкновения «пения на инструменте». Величавые итальянские мастера XVII – XVIII веков в собственном искусстве рвались приблизить звучание скрипки к голосу человека. Джузеппе Тартининекоторое количество лет жизни отдал написанию шести томов по исследованию природы музыкального звука. Он гласил: «Хорошее звучание требует хорошего пения». Российское скрипичное искусство конца XVIII и начала XIX веков отдало большое количество ярчайших имен, таких как И. Е. Хандошкин, Н. Д. Дмитриев-Свечин и иные.

2. Начальный период обучения.

Образование культуры звука у скрипачей начинается с первых шагов изучения, когда ребёнок начинает извлекать свои первые звуки на скрипке. Юному скрипачу довольно непросто в начале обучения воспроизвести на инструменте ясный и высококачественный звук. На начальном этапе главным для ученика является верная постановка правой руки, от которой зависит свобода движения руки и смычка во всех его частях. Обучить легко держать смычок довольно сложная и ключевая задача, так как от этой, так называемой «мёртвой хватки», зависит целый процесс звукоизвлечения и свойства звука в целом:

- Требования к звучанию;
- Ровное ведение смычка;
- Работа над динамикой;
- Работа над звукоизвлечением с вибрацией.

3. Некоторые вопросы звукоизвлечения.

Высокое качество звука – это один из главных условий достижения выразительного исполнения музыки. Что имеется в виду под названием «качественный звук»? В первую очередь это звучание инструмента без скрипов, шуршания, иных призвуков, жёсткости, поверхности.

Главным условием выразительного звука являются также: гибкость, певучесть и глубина.

Большинство звуковых возможностей скрипки зависят от скорости движения по струне. Существует рациональная скорость движения смычка, которая позволяет воспроизвести качественный звук.

Причины разнообразного прилегания ленты смычка к струне:

- Вес руки (даёт насыщенный тембр);
- Ощущения пальцев на смычке;
- Вес самого смычка.

4. Роль левой руки.

В процессе звукоизвлечения огромную роль играет работа левой руки. Очевидным стало то, что недостаточный нажим пальца на струну или наоборот поверхностный – плохо скажется на качестве звучания.

При игре с вибрацией само вибрато не должно стать самоцелью. Также техники игры обеих рук на скрипке должны быть в тесном взаимодействии между собой и чётко скоординированы.

Огромный багаж средств музыкальной выразительности для раскрытия художественного образа произведения дают:

- Различные скорости ведения смычка;
- Степень плотности прилегания смычка;
- Ведение смычка между грифом и подставкой;
- Применение вибрации;
- Сочетание и комбинирование всех вышеизложенных возможностей.

5. Заключение.

В конце этой работы нелишним будет привести высказывания выдающихся педагогов-исполнителей о значении качественного звукоизвлечения в музыкальном

исполнительстве: А. В. Львова, К. Флеша, И. А. Лесмана.

ЛИТЕРАТУРА

1. И.Ямпольский «Русское скрипичное искусство» 1 т. «К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей». Сост. С. Сапожников. М.: Музыка, 1968
2. К. Флеш «Искусство скрипичной игры» / Вст. ст., ред. перевода, ком-мент. и доп. К.А. Фортунатова. М.: Музыка, 1964
3. И. Лесман «Очерки по методике обучения игры на скрипке» Вст. ст., сост., общ.ред., допол. и прим; М.С. Блока. – М.: Гос. муз.изд., 1964.
4. Л. Ауэр «Моя школа игры на скрипке» Интерпретация произведений скрипичной классики / Пер. с анг., общ. ред., вступ. ст. и комментарии И.М. Ямпольского. -М.: Музыка, 1965.
5. О.Агарков «Вибрато» Очерки по методике обучения игре на скрипке: Вопросы техники левой руки скрипача / Под общ.ред. М.С. Блока. М.: Музгиз, 1960
6. Л. Раабен «Жизнь замечательных скрипачей». 1969.
7. К. Мострас «Система домашних занятий на скрипке» Методический очерк / Под ред. В.О. Рабея. М.: Музгиз, 1956.
8. Т. Погожева «Вопросы методики обучения игре на скрипке» М.: Музыка, 1966
9. К.Семенцов-Огиевский «Искусство скрипичных смен» – М., 1971.

УДК 786.2

И. В. Йовса,
г. Луганск

СООТНОШЕНИЯ ТРАДИЦИОННЫХ РЕШЕНИЙ И ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫХ МЕТОДОВ В СОВРЕМЕННОМ СКРИПИЧНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВЕКОВ

Хочу обратить внимание на изменения, которые произошли в классическом искусстве за период XX-XXI века и оказали влияние на появление новых форм и традиций современного искусства. Классическое, оказывается менее приспособленным к существованию в современных условиях, чем массовое искусство.

1. Исторические предпосылки соединения академических и неакадемических традиций скрипичного искусства. Скрипка, которая пришла к нам из фольклора, активно используется в современном музыкальном искусстве. Классические традиции сохраняются, несмотря на смелое экспериментаторство [1].

2. Роль скрипки в судьбах деятелей политики, науки и культуры порой играет немаловажную роль. Так Всероссийский император Николая II перед тем как принять правильное решение должен был уединиться и хорошо подумать, а помогала ему в такие моменты игра на скрипке. Физик А. Эйнштейн старался чаще уделять внимание занятиям музыкой, так как именно скрипка являлась вдохновителем на новые открытия, «Это наивысшая музыкальность в области мысли». Главному герою рассказов Конан Дойла Шерлоку Холмсу скрипка помогала решать интеллектуальные задачи. Музей, основанный по рассказам Конан Дойла, находящийся в Лондоне хранит главный экспонат – скрипку великого сыщика.

3. В кино и музыкально-театральном искусстве сохраняется представление о скрипке как музыкальном инструменте наиболее подходящем для передачи национального колорита и разнообразных эмоциональных состояний. Явления образа скрипки на примере фильма режиссера А. Тарковского «Каток и скрипка» выступает как инструмент, позволяющий показать отношение режиссера к искусству как огромной духовной силе. Музыка сближает души людей и помогает возродить надежду. Воплощение скрипача на крыше балансирующего на одной ноге в экранизацию знаменитого фильма «Скрипач на крыше» режиссера Дж. Нормана символизирует шаткое, нестабильное положение евреев в обществе. События происходят в начале XX века. Веселье и горе идут рядом. Во всех ситуациях люди ищут опору в национальных традициях, воплощением которых в данном случае является скрипач. Именно на скрипке можно использовать различные имитационные приемы

позволяющие передать всхлипывания и плач еврейского народа. Во время свадебной церемонии одна из главных задач скрипача – заставить невесту плакать.

4. Исполнение типичных приемов игры на скрипке в поп-культуре.

В творчестве популярных скрипичных исполнителей Ванессы Мэй, Дэвида Гарретта, Мири Бен-Ари, Эдвина Мартона показаны приемы адаптации академической музыки к современным условиям. Музыканты стремятся донести до слушателя красоту классической музыки, но при этом внести современные приемы, добавить инструментарий. Так в исполнении В. Мэй Токкаты и фуги ре минор И.С. Баха вводятся электронные инструменты, ударная установка. При исполнении каприса №24 Н. Паганини используются танцоры для усиления ритма, они танцуют степ. Исполнительский стиль определяется как «скрипичный акустический фьюжен». Исполнения произведений для скрипки Э. Мартона отличаются оригинальностью аранжировок в которых мастерски раскрываются возможности рок- и поп-музыки. Его выступления интересно срежиссированы, часто выступления проходят на ледовой арене со знаменитыми фигуристами, такими как М. Марининой, Е. Плющенко. Для создания сценического имиджа использует различные костюмы и световые эффекты. Знаменитый немецко-американский скрипач Д. Гарретт. В своем исполнительском стиле объединяет черты фольклорной музыки, рока и кантри. Он является экспериментатором в области музыкального звука, использует микрофон, играет в сопровождении электронных инструментов. Д. Гарретт часто импровизирует.

В современном скрипичном исполнительском искусстве постоянно происходит расширение границ стиля и жанра: рок, джаз, поп, хип-хоп, этно которые дополняют классический стиль. Характерной чертой современных музыкантов-скрипачей становится стремление разрушить грань между элитарным и массовым искусством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Будагян, Р. Р. Проблема исполнительского стиля в современном скрипичном искусстве. Музыковедение. – 2016. – № 10 (октябрь). – С. 36-43.
2. Герасимова, А. И. Музыка и духовное творчество. Гольдин, Л. И. Космическое и земное: Размышление о месте и судьбе музыкальной классики в современном мире. Л. И. Гольдин. – М.: Знание, 1989. – 64 с.
3. Гуревич, П. С. Музыка и борьба идей в современном мире. П. С. Гуревич. – М.: Музыка, 1984. – 128 с.
4. Вартанов, А. С. Изменение функций художественной культуры под влиянием технического прогресса А. С. Вартанов Социальные функции искусства и его видов. – М.: 1980. – С. 51-55.
5. Гарпушкин, В. Е. Звучащий дух бытия: Очерки по философии музыки В. Е. Гарпушкин, Л. Е. Неведомская, Л. П. Шиповская. – М.: Б. и., 1997. – 129 с.
6. Тодорова, Н. В. Современная европейская музыкальная культура: основные тенденции и особенности развития.
7. Веревкина, Ю. В. Неакадемическое исполнение академической музыки: актуальные тенденции последней трети XX – начала XXI века.
8. Конан Дойл, А. Смерть русского помещика. А. Конан Дойл. Собрание сочинений в 10 томах. Том 4. – М.: Софит, 1992. – 559 с.
9. Шагал, М. Моя жизнь. М. Шагал, пер. с фр. Н. Мавлевич. – СПб. : Азбука, 2003. – 256
10. Сыров, В. Н. Шлягер и шедевр. Искусство XX века: Элита и массы. В. Н. Сыров Сборник статей изд-во Нижегор. гос. консерватории им. М. И. Глинки, 2004. 300 с.

УДК 787.1.087.1

Е. И. Кодаченко,
г. Алчевск

ВЗАИМОСВЯЗЬ ТРАДИЦИЙ И НОВАЦИЙ В МЕТОДИКЕ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ ИГРЕ НА СКРИПКЕ

Считается, что цель новации не зависит от времени ее возникновения.

Слово «новация» в переводе с латинского означает обновление, изменение, ввод чего-

то нового, введение новизны.

Достоинство идеи – установить, взаимосвязь традиций и новаций в различных методиках обучения детей игре на скрипке.

Целью направляющего фактора в развитии музыкального образования являются традиции, а новации способствуют его обновлению. И они могут стать не заменимой базой для создания профессионального опыта педагога музыканта, с помощью которого обучения будет проходить быстрее и эффективнее [2].

Для современного скрипача педагога, до сих пор, актуальными остаются методические труды основателей русской скрипичной школы П.С. Столярского (профессора Одесской консерватории),Л.С. Ауэра (профессора Петербургской консерватории) и др.

Известно, что начальный период занятий имеет большое значение для успешности всех последующих этапов обучения скрипача. «Сколько бы не подчеркивать значение первых простейших шагов в сложном процессе овладения игрой на скрипке, нет опасности преувеличить их. К лучшему или худшему, но привычки, появившиеся в ранний период обучения, влияют непосредственно на все дальнейшее развитие учащегося» [1].

В последние годы широко распространилось обучение игре на разных инструментах с самого раннего возраста, и требуется обновление существующих традиционных форм и методов в соответствии с возрастом детей и запросами нашего общества. Такое обновление связано с внедрением иинновационных методов обучения игре на скрипке.

Хочу привести несколько примеров:

Это одна из известных во всем мире методика начального обучения игре на скрипке Г.Зилвея (GézaSzilvay) «Цветные струны». Он создал четыре книги A, B, C, D. Их главной особенностью является использование цвета и визуальных презентаций [4].С целью повышения интереса детей к музыкальным занятиям Зельвием разработана серия рассказов, музыкальных сказок, книжек с донотной записи [н.1].

Готовясь к докладу, я пришла к выводу, что в своей работе давно использую донотную систему. И мне хочется поделиться своими наработками.

Это наглядные пособия.

1.Звуковая лесенка, состоящая из картинок, на которых изображены различные зверушки.

2.Лесенка – радуга. Где нотки окрашивались в цвета радуги. (КОЖЗГСФ) [н.2}

3.Изучение долгих и коротких звуков с помощью карточек.

4.Движение мелодии вверх и вниз.

5.Определение песенок только по ритму и т. д.

Так же является уникальным научный труд «Букварь для маленьких скрипачей»Йовы Йордановой, продолжающий классические традиции мировой скрипичной школы и способствующий правильному развитию в постановке рук, а в частности от избавления хватательного рефлекса, создающего излишнее напряжение в игровом аппарате начинающих скрипачей [6].

А известную во всем мире инновационную методику обучения детей с раннего возраста, доцента Петербургской консерватории В. А. Якубовской «Вверх по ступенькам», я думаю, мы пользуемся все [9].

Повсеместно в скрипичной педагогике используется стимулирующее значение ансамблевой игры. Хочу представить сборник Эдуарда Пудовочкина «Скрипка раньше букваря» – опыт раннего группового обучения игры на скрипке.

Еще П.С. Столярский писал: «Только тот, кто может выразить свое художественное Я со всей полнотой не только в сольном исполнении, но и найти его, объединяя свои чувства и мысли с товарищами по ансамблю, только тот – истинный музыкант» [3].

Когда хорошо организован учебный процесс, у детей не возникает кризиса после первых лет занятий. Дети любят уроки, им нравится вместе музицировать. В процессе занятий обучения игре на скрипке в неразрывном единстве решаются общеразвивающие,

обучающие, воспитательные задачи.

В заключении своего доклада, мне хочется сказать, что всегда должна сохраняться связь между традиционными формами обучениями и инновационными! Нельзя сбрасывать со счетов опыт основоположников русской скрипичной школы. Из их системы обучения вышло много известных скрипачей, педагогов и просто хороших музыкантов. И инновационные формы обучения нужно применять только уже с проверенными методиками обучения игры на скрипке, чтобы в конце восьмого класса мы получили грамотного исполнителя, а не «скрипача-калеку»!

ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэр Л.С. Моя школа игры на скрипке. – М.: Музыка,1965.
2. Григорьев В.О. О взаимоотношении традиций и новаторства в скрипичной школе. – М.: Музыка. – 1988.
3. Гринберг М. В классе П.С. Столярского / М. Гринберг, В. Пронин // Музыкальное исполнительство: сб. – М., 1970. – Вып. 6. – С. 162–193.
4. Завалко Е.В. Анализ инновационной методики обучения детей игре на скрипке «Colourstrings» (Г. Зилвей) [Электронный ресурс].
5. Szilvay G. Violin ABC Handbook for Teachers and Parents. – FennicaGenrman, 2002.
6. Йорданова Й.И. Букварь для маленьких. – М.: Музыка, 2003.
7. Судзуки С. Взращенные с любовью. – Минск: ООО «Попурри», 2005.
8. Шальман С.М. Я буду скрипачом. – СПб.: Композитор, 2009.
9. Якубовская В.А. Вверх по ступенькам. – Л.: Музыка, 1974.
10. Якубовская В.А. Все книги. – СПб.: Композитор, 2003.

УДК 78.01

И. И. Смирнова,
г. Луганск

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ В ГАММАХ ДВОЙНЫМИ НОТАМИ

Техника игры двойных нот – один из наиболее трудных разделов скрипичной педагогики. Их исполнение может влиять на интонирование, смену позиций, звукоизвлечение, динамику и пр. Поэтому подготовительную работу для овладения двойными нотами необходимо проводить уже в самом начале обучения на инструменте, например, на втором году обучения. Бывает, что эту работу откладывают до 6-7 класса, когда надо играть гаммы в двойных нотах. И если навыка нет, то каждый встречающийся в художественном произведении эпизод в двойных нотах или аккордах представляет для обучающегося почти непреодолимое препятствие. Своевременное и планомерное изучение этого вида скрипичной техники позволяет наиболее полно развивать технику игры на инструменте в целом. Двойные ноты трудны, прежде всего, для слухового восприятия. Развитие внутреннего слуха, хорошее интонирование интервалов, основанное на слуховых и двигательных ощущениях, играют наиболее важную роль в этой работе.

Для качественного исполнение двойных нот требуется не только высокая координация движений пальцев, но и специфическая настройки слуха, способность контролировать красоту, полноту звучания каждого голоса. Также крайне важно внутренне представлять созвучие либо как слитное построение, единый звуковой комплекс, либо как своеобразный «звуковой дуэт». Особенностью двойных нот является также изменение напряжения в руке, ибо сила давления двух пальцев на струну увеличивается из-за необходимости «вызвучивания» каждого тона, и его необходимо оптимизировать. Кроме того, специфические особенности интонации двойных нот несколько отличаются от

«линейной», мелодической интонации, требуя особой «подстройки» пальцев друг к другу. При игре двойных нот значительно увеличивается сложность переходов и вибрато.

Для овладения навыком исполнения двойных нот особенно необходимы полная мышечная свобода рук, пальцев левой руки, квартовый охват пальцев, их округлость, пластичность и чёткость артикуляции.

При изучении двойных нот нужно рассматривать этот процесс с двух ракурсов: с точки зрения работы левой руки и с точки зрения правой руки. Часто важность качественной работы правой руки недооценивается, и это отрицательно сказывается на исполнении двойных нот.

Первое ознакомление с приёмом лучше начинать с игры по открытым струнам, обращая особое внимание на ощущение смычком плоскости двух струн, и равномерно распределяя нажим смычка на обе струны. Этот нажим должен быть вдвое легче, чем при игре на одной струне, иначе звук будет грубым и форсированным. Необходимо соразмерить силу нажима смычка на струны со скоростью проведения, то есть так же, как и при игре на одной струне, но с поправкой для двух струн. (В «Начальных уроках игры на скрипке» К. Родионова даны такие упражнения для этой цели).

Подготовительные упражнения и лёгкие этюды в двойных нотах очень хорошо подобраны в 4 разделе «Начальных уроках» К. Родионова и «Шаг за шагом» М.Гарлицкого (М., 1972 г.). В сборнике М.Гарлицкого довольно большой раздел для изучения двойных нот начиная с самых простых, с постепенным и последовательным усложнением.

У М.Гарлицкого и К. Родионова даны упражнения, в которых мелодия исполняется лишь на одной струне, и в зависимости от этого несколько меняется плоскость ведения смычка, так как та струна, на которой идёт мелодия, опускается под пальцами и как бы уходит из-под смычка. Таким образом, при игре на одних и тех же струнах плоскость ведения смычка изменяется, причем многократно. Очень хороший материал для начального изучения техники двойных нот дан в работе М.А.Гарлицкого «Шаг за шагом». В данном пособии последовательно изложены упражнения на открытых струнах с использованием сначала только 1-го пальца, затем 1-го и 3-го пальцев, а затем с участием 2-го и 4-го пальцев. Это служит хорошей подготовкой к исполнению терций, кварт, секст. Параллельно с этим материалом полезно будет изучать этюды в конце сборника «Избранные этюды» для 1-3 классов в 1 позиции. Целесообразно работать над этими этюдами с лёгкими двойными нотами, с использованием одной открытой струны, но с изменением плоскости ведения смычка, о чём говорилось выше. Что касается изучения двойных нот, но уже с переходами в позиции, то этому обязательно должно предшествовать качественное овладение переходами в одноголосии.

Вернёмся к вопросу подготовки левой руки к изучению двойных нот. Прежде всего, можно использовать упражнения с задерживанием пальцев на струнах в скрытых двойных нотах. Скрытые двойные ноты в более трудных сочинениях – сонатах, концертах, этюдах, пьесах – всегда важно обнаруживать сразу и учить отдельно двойными нотами. Это в значительной мере способствует обретению чистоты интонации (Ш.Берио, Концерт №9,1 ч., Г.Ф. Гендель, Соната №2, концерты А.Вивальди).

Переходы в двойных **терциях** после этого можно учить одной парой пальцев, а также каждый голос в отдельности.

Важно объяснить ученику, что каждый палец преодолевает «свой» интервал, то есть

1-й палец – малую терцию, 3-й палец – большую терцию.

Затем следует проработать тетрахорды на всех струнах. Каждый палец надо «озвучить» по очереди, затем вместе.

Соединение двойных терций на разных парах струн лучше всего ***учить по голосам***, выполняя переходы на одном пальце, общем для обеих пар струн.

Постепенно, осваивая по 2-3-4 терции, нужно переходить к изучению гамм двойными нотами, сначала однооктавных, а затем и двухоктавных. Важно помнить, что ведущий голос в двойных терциях – нижний. Особенно внимательно и в первую очередь следует контролировать именно его, а затем к нему пристраивать терцию – верхний голос.

Сексты. При игре секст ведущую роль играет верхний голос, ведь секста – это перевёрнутая терция. Своеобразие исполнения последовательности этих интервалов заключается в сочетании двух различных движений пальцев: вертикального и горизонтального – бокового. К. Мострас советует следующие подготовительные упражнения к гаммам в секстах.

Из двух пальцев, исполняя сексты, один нужно опускать, а другой сдвигать, не отрывая от струны, на соседнюю струну, чтобы не было разрыва в звуке. В этом примере первый и второй пальцы сдвигаются, в то время как второй и третий ставятся сверху.

Сексты довольно трудно исполнять из-за сложного движения, связанного с поперечным перемещением пальцев со струны на струну. Л. Ауэр рекомендовал «держать один палец на месте до тех пор, пока это возможно», так как при одновременном поднятии двух пальцев невозможно осуществить пассаж секстами легато. В свою очередь К.Мострас советовал при этом немного уменьшать нажим смычка на ту струну, с которой снимается палец. Однако это можно сделать только при игре легато в медленном темпе.

Во время смены позиций и пар струн возможно в качестве упражнения применять вспомогательные ноты.

Октавы. В октавах главной задачей является движение всей руки при хорошем «квартовом охвате» пальцев. Важно не позволять пальцам расползаться. Помнить, что 1-й палец делает более широкий «шаг», чем 4-й, так как он находится по сравнению с 4-м пальцем в более низкой части грифа, где интервалы шире. И расстояние между пальцами суживается по мере движения вверх и расширяется при движении вниз. При игре гаммы или пассажа октавами необходимо обеспечить более удобное, комфортное положение для 4-го пальца, так как он слабее 1-го, которому легче вести нижний голос.

Профессор К.Мострас рекомендует учить октавы не только в гаммах, но и в арпеджио, то есть на более широких интервалах. При изучении октав следует учитывать ведущую роль 1-го пальца и выработать хорошее двигательное и слуховое ощущение нижнего голоса. Учить октавы в гаммах можно теми же способами, что и двойные терции: озвучивая отдельно нижний и верхний голос и постепенно переходя с одной ступени на следующую, но обязательно сначала подготавливая этот переход.

Изучение гамм двойными нотами лучше всего начинать на специальных подготовительных упражнениях. Материал для этого есть в пособиях Конюса, Шевчика, Коргуева, Мексина, Григоряна, Гарлицкого.

ЛИТЕРАТУРА

1. 1.Баринская А. Начальное обучение скрипача. Москва: «Музыка», 2007- 102с.

2. 2.Григорьев В. Методика обучения игре на скрипке. Москва: «Классика XXI века», 2006-255с.
3. 3.Погожева Т.В. Вопросы методики обучения на скрипке. Москва: «Музыка», 1965- 151с.
4. 4.Сапожников С. Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики: Сборник статей / – Москва: Музыка, 1968. - 147 с.
5. 5.Флеш К. Искусство скрипичной игры. Том I. Москва: «Музыка», 1964-272с.

УДК7.021

Ю. Е.Челышева,
г. Луганск

ОРГАНИЗАЦИЯ ДОМАШНИХ ЗАНЯТИЙ СКРИПАЧА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Одной из главных задач в скрипичной педагогике является правильная организация домашних занятий ученика на инструменте. При поступлении в музыкальную школу, ребенок сталкивается с множеством трудностей в овладении профессиональным мастерством. Музыкальные школы эстетического воспитания направлены, прежде всего, на общее музыкальное развитие, лишь небольшой процент учащихся по окончании продолжает обучение в средних и высших учебных заведениях.

Начальный этап обучения игре на скрипке самый трудный, так как ребенок, который пришел учиться играть, сталкивается с большим количеством сложных технических задач, без которых исполнение музыкального материала невозможно. Одной из основных задач педагога является правильная мотивация ученика на преодоление технических трудностей, как на уроке, так и в процессе домашних занятий. Как правило, в учебной программе музыкальной школы предусмотрено два часа в неделю для занятий по специальности. Чтобы достигнуть хорошего профессионального результата, педагогу необходимо максимально точно подготовить ученика к результативным занятиям в домашних условиях, чтобы музыкальный материал, который изучался на уроке, систематически закреплялся учеником дома. Имея большой опыт преподавания в музыкальной школе, хотела бы сказать, что в первый год обучения очень большое значение имеет контроль родителей и их заинтересованность в занятиях ребенка на скрипке. Присутствие родителей на уроках по специальности также может принести большую пользу для домашних занятий ученика.

Есть несколько очень важных моментов, которые могут помочь хорошо организовать домашнюю работу ученика. В первую очередь хочется отметить заинтересованность ребенка и его увлеченность музыкой. Так как без этого преодолевать трудности, которых не мало, становится совсем мучительно и даже самый строгий родительский контроль может не привести к желаемым результатам. Поэтому мотивировать к ежедневным занятиям ребенка с творческим мышлением, тяготеющего к музыке и сцене, даже если он ленив, представляется более реальным для педагога. Еще один важный момент в обучении это выработка навыка систематических занятий на инструменте. На начальном этапе можно заниматься по 10-15 минут каждый день и таким образом пытаться выработать систему занятий. Заниматься нужно именно каждый день, пусть даже небольшое количество времени. Главное приучить ребенка к определенному режиму занятий. Подготовка к уроку только перед занятием по специальности особых результатов не принесет, все технические и исполнительские навыки формируются только при систематических занятиях на инструменте. Даже если ученик в старших классах, как это принято говорить, «возьмется за ум», наверстать упущенное время крайне трудно, чем раньше закладывается хорошая техническая база, включая

постановочные навыки и исполнительские, тем лучше профессиональный результат. Хочется отметить так же особую роль педагога именно на начальном этапе, так как все навыки скрипичной постановки закладываются именно в музыкальной школе. Поэтому максимальная профессиональная грамотность преподавателя и индивидуальный подход к каждому ученику могут помочь ему в дальнейшем профессиональном обучении.

Очень хорошей мотивацией для учеников и родителей являются выступления на сцене, в составе ансамблей и сольно. Концерты для родителей, выступления на школьных мероприятиях, выступления в ансамбле скрипачей – очень способствуют продвижению учеников и подталкивают заниматься дома чаще. Атмосфера здоровой конкуренции в классе и в коллективе также может быть стимулирующим фактором.

Продолжительность занятий дома зависит от многих факторов, от индивидуальности ученика, его возраста, трудоспособности, темперамента. Безусловно, умение работать на инструменте большое количество времени является полезным навыком. Но, хотелось бы отметить такой важный момент, как рациональное распределение времени для занятий и осознанность. Часто ученик, играя на инструменте, не отдает себе отчета в своих действиях, не ставит перед собой определенных задач, которые нужно выполнить в процессе занятия. В результате, даже потратив большое количество времени, желаемого результата не достигает. Поэтому важно приучать ученика с самого раннего этапа обучения к правильным, эффективным занятиям дома. Еще один важный момент – это критическое отношение ученика к своей игре, умение слышать себя со стороны и анализировать. В данном вопросе могут помочь видеозаписи выступлений учащихся, прослушивая которые, ученик может проанализировать собственные ошибки.

Вопросы развития навыков самостоятельных занятий ученика всегда очень актуальны, особенно для учащихся музыкальной школы. Потому что, как было сказано выше, лишь небольшой процент учащихся решает связать свою жизнь с музыкой. Немалую роль здесь играет творческая атмосфера в музыкальной школе, личность педагога, который формирует у ученика, помимо профессиональных навыков, любовь к музыке и игре на инструменте.

ЛИТЕРАТУРА

1. К.Флеш «Искусство скрипичной игры». Классика – XXI. М.2007.
2. В. Ю. Григорьев «Методика обучения игре на скрипке». Классика – XXI. М.2006.
3. С. Шальман «Я буду скрипачом». Советский композитор. Л. 1984.

УДК 377.6:787.1

В. В. Шибка,
г. Луганск

ПРИМЕНЕНИЕ ПРИЕМА «ВИБРАТО» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КРУПНОЙ ФОРМЫ В КЛАССЕ СКРИПКИ

Процесс формирования скрипача предполагает комплексный подход к тем трудностям, которые возникают на разных этапах развития учащегося. Затраты исполнителя на технические трудности оправданны раскрытием художественного образа музыкального произведения. Педагог должен научить овладеть всеми техническими возможностями ученика, дабы раскрыть художественное содержание исполняемой музыки.

Одной из выражения художественной стороны музыкального образа является окраска

звука, и именно вибрация – придает звуку эту особую окраску.

Специальный термин «вибрация» появился лишь в XIX в., до этого скрипачами употреблялось название какого-либо эффекта, вызывавшего близкую ассоциацию с вибрацией.

Вибрация была впервые подробно описана К. Флешем. Он различал три типа вибрации: пальцевая, кистевая и локтевая.

В исполнительской практике скрипачей распространение получили два вида вибрации – кистевая и локтевая. Но существуют промежуточные, смешанные, с признаками обоих.

В кистевой вибрации ведущей становится кисть, а ведомым палец.В этом виде вибрато амплитуда не широкая, палец стоит на струне при этом относительно легко, мягко. Работа над кистевой формой вибрато способствует развитию мягкости и эластичности в пальцевых суставах и кисти. Это очень важно для образования хороших игровых навыков.

В локтевой вибрации ведущую роль выполняет предплечье, а ведомыми являются кисть и суставы пальцев. Амплитуда становиться шире, а частота больше, звучание интенсивнее. Фаланги пальцев участвуют в этой форме вибрато меньше, палец должен более плотно стоять на струне. Как основной вид вибрации локтевая форма нежелательна. Она образуется, как правило, в результате недостаточной эластичности кисти и пальцевых суставов, возникает стихийно по вине педагогической пассивности, когда необходимый прием усваивается учеником самостоятельно. Локтевая вибрация обычно ведет к зажатости левой руки и, следовательно, отрицательно сказывается на свободе всего игрового процесса, ибо при ее применении значительно перерасходуется мышечная энергия.

Ослабление внимания к выразительности исполнения даже при наличии хорошо усвоенного навыка вибрации приводит к формальному и немузыкальному исполнительству. Вибрировать по привычке все ноты не следует, это также плохо, как и вообще не вибрировать или вибрировать «по понятию», а не по музыкальному содержанию пьесы.

Вибрация является одним из видов окраски звука. Она индивидуальна для каждого исполнителя и каждого произведения. Необходимо добиваться умения вибрировать во всевозможном спектре вибрации – от лёгкой и нежной до страстной и энергичной.

Музыка старинных композиторов – медленные части Сонат или Сонатин, Концертов, Сарабанды, Ларго, Адажио и др. исполняются широкой вибрацией, а романтическая музыка – с более интенсивной мелкой вибрацией. Характер вибрации зависит от настроения пьесы, от подъемов и спадов в музыкальном произведении. Выявить подлинный характер музыкального образа помогает динамика, акцентировка, придавая при помощи вибрации определенные тембровые качества, тем самым выражая различные душевные состояния.

Вибрато разнообразит звуковую палитру исполнителя, расширяет возможности интерпретации произведения и усиливает его эмоциональное воздействие на слушателей. Отмечу, что соответствие вибрато и характера музыкального произведения очень важно для восприятия музыки слушателями. Поясню сказанное на примерах. Начальные такты знаменитого «Размышления» Ж. Массне выражают безмятежность, некоторую отрешенность, погруженность человека в глубокие размышления. Характер используемого вибрато отражает эти состояния: вибрато спокойное, средней частоты, небольшой амплитуды колебаний, чуть увеличивающейся для показа наиболее выразительных нот мелодии.

Для исполнения произведений Ф. Крейслера необходимо применять интенсивное

вибрато, которое создает особую тембровую насыщенность, чувственную окраску, напряженную динамику звучания, непрерывную напряженную экспрессию. Для интенсивного вибрато характерно широкая амплитуда колебаний, смешанное кисте-локтевое вибрато, большей частоты, чем обычно. В пьесе «Муки любви» используется интенсивное с мягким первоначальным импульсом вибрато, несколько «преувеличенное», по характеру – «сладкое».

Применение вибрато – важнейшего компонента звуковой палитры исполнителей на струнных инструментах – является тем важнейшим фактором, который способствует более глубокому воплощению композиторских замыслов и расширению возможностей исполнителей в их практической деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. - СПб,: Композитор,2006
2. АгарковО.М. «Вибрато в игре на скрипке» Музгиз, 1956
3. Берлянчик М. «Основы воспитания начинающего скрипача». – СПб.,2000
4. Готсдинер А. «Работа над вибрацией в классах скрипки» Госиздат. Ленинград, 1963.
5. Григорьев В.Ю. Методика обучения игре на скрипке. – М.: Классика – XXI,2003
6. Мартышева А.М. статья «Вибрато как важнейший художественный элемент звуковой палитры скрипача», журнал Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена Выпуск № 74-1 / 200, Санкт-Петербург
7. Мищенко Г. «Методика обучения на скрипке», Санкт-Петербург, 2009 .
8. Струве Б. «Вибрация, как исполнительский навык игры на смычковых инструментах».
9. Флеш К. Искусство скрипичной игры, Лейпциг, 1928.

УДК 78.071.2:159.9

Р. З. Яруллин,
г.Луганск

СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОЛНЕНИЕ, ПРИЧИНЫ И МЕТОДЫ ЕГО ПРЕОДОЛЕНИЯ

Вопрос об эмоциональном состоянии моих учащихся на уроках и выступлениях беспокоил меня давно. Не один год, проработав с детьми разного возраста от подготовительных классов до студентов, я не раз задавался вопросом: почему итоговые занятия, выступления на академических концертах и технических зачетах дают сбой в качестве исполнения.

Кропотливая, стабильная работа в течение нескольких месяцев омрачалась дрожанием рук и потерей текста. Что было упущено? Что не доучено на уроке? Чем можно помочь ребенку?

Ясность была только в том, что нельзя на этот сложный вопрос ответить однобоко. Ведь, вокруг столько жизненных, социальных, бытовых ситуаций, в которых растет ребенок. Ребенок погружен в сложные взаимоотношения в кругу одноклассников, родителей, учителей, бабушек, дедушек, друзьями по двору. И те, в свою очередь тоже живут в своем личном социуме, который отражается на этом ребенке. То есть, ребенок должен, как весы, регулировать отношения взрослых к себе, переживая за результат. «Мой учитель расстроится если я собьюсь в игре», «Мои родители разочаруются во мне, если я сыграю хуже других» и т. д.

Вывод какой? Если я, как педагог хочу увидеть достойный результат на сцене, я

должен правильно построить отношения не только со своими учениками, но и сего родителями. Моя выбранная тема работы: «Сценическое волнение, причины и методы его преодоления» давно назрела.

И хотелось бы поделиться своим опытом со своими коллегами, а также услышать мнение слушателей после доклада.

В своей работе я осветил такие психологические аспекты как: причины и следствия сценического волнения, «страх» и «тревога» как пред сценические эмоции, психотипы детей и их поведение в стрессовой обстановке, великие исполнители о своих личных сценических переживаниях, публичные выступления для исполнителя-скрипача.

Актуальность выбранной темы очевидна: я думаю, не много педагогов музыкантов могут похвастаться учениками с крепкой нервной системой и выдержкой; как правило, такие дети не отличаются большой музыкальностью. Хорошая эмоциональная выдержка может говорить и о его психологической заторможенности.

В своей работе я не претендовал на высокую степень изученности предметом с научной точки зрения. Но мое желание привнести в изученную тему свой опыт, очевидна.

Я обосновал те стороны своей практики, которые наболели за годы педагогического стажа. Степень обоснованности этого вопроса будет раскрыта в ходе и в плане работы.

Выбранные методы, которыми я воспользовался раскрывая сущность темы, соответствуют поставленным задачам, и полнее раскрывают методические, воспитательные и обучающие цели.

Я считаю, что взятые мною вопросы, освещенные в этом проекте, имеют практическое применения на индивидуальных уроках специалиста-скрипача. Любой преподаватель может взять на заметку некоторые виды предложенные деятельности и учитывая психические особенности детей своего класса, провести психокоррекцию.

Прорабатывая поставленные вопросы своего плана, я, конечно же, изучил работы известных психологов, взятые из социальных сетей, а также, книги по методике преподавания игры на скрипке и тематические работы близкие к моей теме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баланчивадзе Л. В. «Индивидуально-психологические различия музыкального исполнения» Психологический журнал.1998 №1 с.126-135
2. 2. Выготский Л.С. Вопросы детской психологии. СПб.: СОЮЗ, 1999 г
3. Григорьев В. Ю. «Исполнитель и эстрада». Москва-Магнитогорск, 1998г.
4. Капустин Ю.В. «Музыкант-исполнитель и публика» Исслед.-Л.Музыка, 1985г.
5. Коган Г.М. «О психологии творческой работы». Избранные статьи, Выпуск 3, Москва, Советский композитор», 1985 г.
6. Коган Г.М. «У врат мастерства». Москва, 1969г.
7. Ойстрах Д.В. «Воспоминание» Статьи. Музыка. Москва, 2008г.
8. Песков В.П. Психология стресса, Иркутск, 2008 г.
9. Петрушин В.И. Музыкальная психология. – Издательство «Владос», 1997г.
10. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности. – Ленинград: «Музыка», 2003 г.

ПОДСЕКЦИЯ
«СПЕЦИАЛЬНОЕ ФОРТЕПИАНО»

УДК 37.016:78

А. В. Карленко,
г. Луганск

МУЗЫКА СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ В РЕПЕРТУАРЕ ДМШ

В работе педагогов ДМШ огромное значение имеет накопление и постоянное обогащение педагогического репертуара. Разнообразие репертуара должно помочь максимально эффективно решать одновременно несколько задач:

- приобщение ученика к музыкальному культурному наследию;
- ознакомление с разнообразием музыкальных жанров, стилей, форм, средств выразительности;
- развитие технических и художественных способностей учащегося;
- знакомство с современной музыкальной культурой.

Для повышения качества музыкального образования, привлечения интереса учащихся и слушателей к музыкальному искусству необходимо включать в репертуар музыку современных авторов.

Целью данной статьи является знакомство с некоторыми из современных композиторов, которые пишут фортепианную музыку для детей, пишут в лучших композиторских традициях, современным музыкальным языком о современной жизни.

Анастасия Комликова – уроженка Донецка, Украина. Школьные годы и начальное музыкальное образование получила в Луганске, в классе Виногреевой Л. Г. С отличием окончила киевскую Национальную музыкальную академию им П. Чайковского. С 2011 года – член Национального Союза Композиторов Украины. Анастасия Комликова пишет разножанровую музыку для различных составов, огромное место в ее творчестве занимает фортепианная музыка для детей. В 2018 году композитор была удостоена премии Н. Лысенка за создание авторских сборников фортепианных пьес «Музыка для малышей», «Сказочное фортепиано».Среди пьес для фортепиано - такие произведения как: «Концертино для фортепиано с оркестром» (переложение для 2-х фортепиано), Пьесы для флейты и фортепиано, сборник легких ансамблей в 4 руки «Сказочное фортепиано», «Интервалия».

Сборник «Сказочное фортепиано» интересен в музыкальном отношении, ярко иллюстрирован, особенность его в том, что знакомство с нотками происходит с помощью сказочного сюжета. «Интервалия» знакомит учащихся с интервалами, музыка полна интересными ритмическими и гармоническими находками [3].

Алексей Хевелев (1978г.) – член Союза Композиторов России, преподаватель Ростовской Государственной консерватории им. С. Рахманинова, директор колледжа при консерватории. Композитор – симфонист, инструменталист, пишет музыку к фильмам и произведения для разных групп инструментов. Из произведений, требующих высокого уровня мастерства им написан двойной концерт для фортепиано, поэма-концерт для фортепиано «Иуда и Христос», три цикла прелюдий («12 витражей Шагала», «Последние дни Христа», «33 октября»). Богат и детский репертуар композитора. «Детский альбом» – цикл из 9 пьес-миниатюр разного жанра и образного содержания [9]. Примечательно, что некоторые из этих пьес написаны композитором в годы детства, с 7 до 12 лет. Сюита

«Ледовое побоище», сюита «Кошачий блюз». Музыка Алексея Хевелева отличается яркой эмоциональностью, современностью музыкального языка и образной сферы [8].

Андрей Генрих Классен – представитель русской композиторской школы, проживающий с 1990 года в Германии. Деятельность А. Г. Классена обширна: выступает как солист, композитор, преподаватель по классу фортепиано, занимается звукозаписью и издательской деятельностью. В фортепианном творчестве особенно сильно проявил себя в жанре миниатюры. Небольшие пьесы-зарисовки составляют 3 сборника: «Музыкальные зарисовки. Романтические баллады средней сложности для фортепиано соло» (том 1 и 2), «Фортепианные пьесы различной сложности для фортепиано соло, в 4 руки и в 10 рук». Пьесы отличаются жанровым разнообразием, выстроены по принципу усложнения музыкального материала. Все пьесы отредактированы автором, указана динамика и аппликкатура. Обращает на себя внимание и стилистическое разнообразие: от классики до импрессионизма. Музыка А.Г. Классена доступна для понимания, полезна для музыкального развития и приятна на слух, подобный репертуар может украшать концертные программы [5].

Александр Песканов – представитель украинской композиторской школы. Выходец из Одессы, ныне проживает в Америке. Деятельность композитора разнообразна: исполнительская, педагогическая, просветительская, издательская. Богатство гармонического языка, интересные находки в изложении материала, масштабность и красочность звучания. В творческом багаже композитора 13 концертов для фортепиано с оркестром, множество ансамблевых произведений для разных составов, огромное количество фортепианных миниатюр, сборники пьес для начинающих и обучающихся на разных уровнях. Уровень сложности – от простых до виртуозных[1, 2].

К уже названным композиторам можно добавить огромное количество не менее талантливых: Елена Девис, Елена Кобб, Анна Красильщикова [5], В. Жакович, М. Фуксман, Н. Торопова, А. Абрамов, Т. Максимов, Н. Мартыненко и многие другие.

Особенность современных авторов - в их контактной доступности. У большинства современных композиторов есть аккаунты в социальных сетях, где они активно делятся своим новым репертуаром, новинками и творческими находками. Большую часть нот можно купить в интернет-магазинах в электронном варианте, что помогает экономить время и траты, связанные с доставкой.

Знакомство с новым репертуаром обогащает, заинтересовывает, воодушевляет учеников на более активные занятия специальным фортепиано.

ЛИТЕРАТУРА

1. https://www.youtube.com/channel/UCsjZ_P3SIRxAfdiNTAb6VsQ/featured
2. https://www.facebook.com/apeskanov
3. https://childrenpiano.wixsite.com/intervaliya
4. https://www.youtube.com/channel/UC0GKUPfm_p7nkAmXEi-DgsA
5. http://assol.net/publ/metodicheskaja_stranica/andrej_klassen_fortepiannye_pesy_dlja_fortepiano_solo_i_v_4_ruki/1-1-0-693
6. https://vk.com/doc96399610_614552098?hash=a34c73892bdc6bc4a1&dl=f5b8534956503f568c
7. https://sokomso.ru/members/krasilschikova-anna-gennadevna
8. https://www.youtube.com/channel/UCJDRJ4cuAqn3seRSnMdgUuw https://www.youtube.com/watch?v=UvQaXQj9NyQ

УДК 374.1:786.2

О. В. Кузниченко,
г. Луганск

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ СО СЛАБОУСПЕВАЮЩИМИ ДЕТЬМИ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Работе со слабоуспевающими детьми уделяется достаточно много внимания. Психолого-педагогические исследования, методические разработки основных образовательных программ общеобразовательных школ дают нам четкие определения и пути повышения уровня обученности и качества обучения отдельных учеников. Однако отметим, что урок фортепиано в музыкальной школе кардинально отличается от уроков в общеобразовательной школе и предметом исследования чаще становятся дети музыкальные, способности которых развиваются успешно. Если педагоги, работающие с классом, выделяют слабоуспевающих детей в группы или применяют индивидуальный подход для коррекции, учитель фортепиано изначально занимается развитием музыкальных способностей, памяти, мышления, раскрытием творческого потенциала в индивидуальном порядке.

Дадим определение: слабоуспевающий ученик – это ученик, который демонстрирует низкий уровень мышления и памяти, слабые двигательные навыки, низкую мотивацию к обучению игре на инструменте. На фоне постоянного неуспеха мотивация может так и не возникнуть, а познавательная потребность вовсе исчезнуть.

Целью нашей статьи является рассмотрение некоторых способов стимулирования учебной деятельности, а именно поощрения, создание ситуации успеха, побуждение к активному труду.К ее компонентам можно отнести различные непосредственные и опосредованные влияния педагога на учащихся с помощью определенных педагогических средств. Особенности формирования самостоятельной деятельности учащихся в классе фортепиано обусловливают своеобразие ее стимулирования. Во-первых, специальные стимулирующие воздействия учителя главным образом обращены непосредственно к мотивационной сфере личности ученика. Это связано с тем, что реально действующие мотивы не всегда совпадают с понимаемыми мотивами, что, в свою очередь, мешает юному пианисту увидеть себя в учебном процессе. Во-вторых, стимулирующие воздействия учителя направлены на формирование игрового аппарата, двигательных навыков, которые являются определяющими в развитии самостоятельной познавательной деятельности младших школьников. И, наконец, педагогическое стимулирование предусматривает разнообразные приемы сотрудничества, позволяющие создавать благоприятный эмоциональный фон деятельности.

Так, известный украинский педагог В. Макаров в своих методических рекомендациях опирается на 3-х уровневую структуру учебно-воспитательного процесса, а именно: духовное развитие (общение с природой, влияние искусства и литературы, развитие творческих способностей, воспитание личностных качеств); развитие внимания, памяти и мышления и развитие профессиональных навыков (психомоторика, ритм, слух). Автор настаивает на неразрывности компонентов этой структуры, при этом ставит на первое место именно духовное развитие, где происходит формирование воли, настойчивости, развивается умение мобилизовать свои резервы и способность к самообладанию, приходит уверенность в своих силах (адекватная самооценка), поощряется склонность к самоанализу, формируется

эмпатичное отношение к людям. В. Макаров отмечает:” именно эта сфера воспитания делает человека человеком " [1, с. 4]. Автор методики в работе с детьми предлагает использовать принцип дифференцированного развития личностной структуры ученика, то есть с помощью психолого-педагогических приемов влиять на формирование пяти потенциалов (познавательного, ценностного, творческого, коммуникативного и художественного) и активизировать самостоятельную деятельность учащихся. При этом учитывается физический возраст ученика, что совпадает у многих детей, и актуальный, который является индивидуальным.

Для удачной реализации этой задачи следует учитывать принцип двухуровневого развития ребенка. Согласно теории Л. Выготского, каждый ребенок имеет актуальный возраст, который может совпадать и не совпадать с реальным (физическим). Следовательно, реальный возраст совпадает у всех детей, а актуальный является индивидуальным, зависящим от уровня развития ребенка, его способностей к самостоятельной деятельности без помощи взрослого). Следует различать зону актуального развития (ЗАР) и зону ближайшего развития (ЗБР) ребенка (познавательная, творческая, физическая и т. д. деятельность, которую ребенок осуществляет при помощи взрослого), причем ЗБР, как и ЗАР – индивидуальна. Выполняя задания ЗБР, дети постепенно выходят из-под опеки взрослых, приобретая самостоятельные навыки и умения, превращая благодаря этому ЗБР в ЗАР. Педагог, во-первых, определяет уровень учебной задачи для конкретного ребенка (он должен быть не выше ЗБР, но и не ниже ЗАР) и, во-вторых, терпеливо проходит вместе с учеником ЗБР и выводит его на новый уровень ЗАР [1]

В условиях дистанционного обучения выбор методов и форм работы со слабоуспевающими детьми особенно важен. Психологи рекомендуют ставить перед учеником только одну задачу, что в нашей профессии трудновыполнимо, ведь ученику приходится следить за посадкой, совершать правильные движения руками, смотреть в ноты, считать, нажимать нужные клавиши верными пальцами и слушать что в итоге получилось воспроизвести. Педагог-новатор, автор методики «Ручные пьесы-упражнения» Екатерина Олерская предлагает воспользоваться методом разделения задач. Работая по созданной ею азбукам ритма, чтения нот ученики также играют пьесы упражнения без нот. Автор методики утверждает, что высокая концентрация внимания является золотым ключом к любым достижениям. В основе методики лежат следующие принципы:

1. Высокая концентрация ритма, подающаяся в системе, позволяющей детям уже в младших классах уверенно читать ритм в автоматическом режиме.
2. Высокая концентрация техники. Применение системы, благодаря которой дети быстро и естественно растут технически, и имеют прекрасную техническую базу при дальнейшем переходе к классическому обучению.
3. Высокая концентрация нот. Дети изучают ноты не в случайном порядке в ходе разбора пьес (хотя нотный разбор пьес обязательно присутствует в методике). В методике присутствует специально разработанная система тренировки чтения нот, сконцентрированная поэтапно на всех нотных задачах, которые только могут встретиться в школьном репертуаре.

Особого внимания, в контексте темы нашей статьи, заслуживают сборники -близнецы «Около Азбуки. Скрипичный и басовый ключ», в которых цикл пьес отличается между собой только регистрами и, соответственно, ключами. С этими сборниками юные пианисты смогут

потренироваться в чтении нот, которые написаны только в одном ключе. Высокая концентрация внимания на изучении нот басового ключа (или скрипичного в сборнике-близнеце), приводит к основательному запоминанию нот и осознанному выполнению домашнего задания. Для того, чтобы было удобнее заниматься с учениками онлайн, все такты крупно пронумерованы выписана аппликатура, помимо пьес в сборнике есть большой комплекс упражнений на освоение басового и скрипичного ключа и простые ансамбли для чтения нот.

В заключении коснемся вопроса как поощрить ребенка так, чтобы это было действительно на пользу его воспитанию и развитию. Истинные потребности детей состоят не в получении новых удовольствий, а в настоящем внимании к их внутреннему миру, в заинтересованном общении с ними, в уважении их достоинства и доверии к ним, в совместных с ними трудовых делах. Обычно в младших классах учителя используют наклейки, стикеры, а в более старшем возрасте оценки, дипломы, грамоты. Во время обучения онлайн, в качестве поощрения можно выставлять видео в общий чат, получать ссылку на интересный мультфильм или сюжет, сделать общедоступную таблицу с наградными смайлами за выученный этюд или пьесу. Также стимулирующим поощрением могут быть игры на развитие логики, памяти, внимания и мышления. Как вывод отметим, что развитие слабоуспевающих детей в классе фортепиано возможно в процессе грамотно организованной работы, которая включает в себя индивидуальный подход, планирование, выбор методов педагогического воздействия, а также нестандартное мышление, творческий подход учителя к решению педагогических задач.

ЛИТЕРАТУРА

1. Макаров В. Л. Методика обученияигре на фотепиано в подготвительномотделении и начальнойшколе / В. Л. Макаров. – Х. : ХГИИ, 1997. – 120 с.

УДК 792.028

Т. Н. Малахова,
г. Луганск

ФОРМИРОВАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ЮНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ СРЕДСТВАМИ ТВОРЧЕСКИХ ФЕСТИВАЛЕЙ И КОНКУРСОВ

В условиях современной российской культуры актуальными становятся синтетические формы художественной практики, среди которых одно из приоритетных положений занимают творческие конкурсы и фестивали. *Сценическая культура исполнителя является предметом исследования в искусствознании, психологии художественной деятельности, педагогике и т. д.*Однако детальное изучение таких теоретических материалов позволило констатировать поверхностное восприятие сценической культуры, проблемы её формирования.

Проанализированные источники свидетельствуют об ограниченном их количестве, и узконаправленном рассмотрении определённых аспектов данной проблемы, в поле конкретных дисциплин в системе подготовки будущих специалистов, или носят характер развивающих программ для воспитанников самодеятельных коллективов, преимущественно вокального направления(О.А. Киричок [1], Т.И. Матвеева [2], М.А. Михалина [3] и др.).

Учитывая отсутствие конкретных определений понятия «сценическая культура» для всех видов сценического искусства – инструментального, вокального, хореографического,

театрального, чтецкого и т. д., возникает необходимость в определённой конкретизации и универсализации данного понятия, а также анализа его неотъемлемых основных компонентов.

Анализируя практические работы сценического творчества и теоретические исследования, данная проблема, на наш взгляд, ставит перед нами два основных вопроса: что я делаю? (что я буду делать?), и как я это делаю? (как я это буду делать?). Именно ответы на данные вопросы, ещё на этапе замысла, необходимы для создания художественной целостности номера, в соответствии с представлениям сценической культуры. Основываясь на поставленных вопросах, необходимо понимать «сценическую культуру» как синтез двух его основных компонентов: содержательного и формального.

Содержательный компонент сценической культуры, отвечая на вопрос «что я буду делать?», предполагает базовый этап создания будущего номера исполнителя – подбор репертуара, который должен соответствовать возрастным особенностям, половой принадлежности, морально-этическим нормам, и, безусловно, формату предстоящего мероприятия.

Формальный компонент сценической культуры, в свою очередь, включает в себя несколько основных компонентов, таких как:

- эстетический (подбор костюма, реквизита, дополнительных средств художественной выразительности для создания законченного визуального образа, в соответствии с подобранным репертуаром и смысловой нагрузкой номера);

- психофизический (сценическая выдержка, и актёрское мастерство: эмоциональность, мимика, жесты, пластика в целом);

- исполнительский (конкурентоспособный уровень исполнительского мастерства в заявленном жанре);

- дисциплинарный (фундамент, на котором строится отношение к творческому процессу, который формируется в процессе рабочих занятий, репетиций);

Участие любого солиста или творческого коллектива в фестивалях и конкурсах разных уровней необходим. Это даёт почву для самореализации, самосовершенствования, а также, творческой коммуникации солистов и творческих коллективов, формированию сценической культуры исполнителей в целом.

Главная направленность творческих фестивалей и конкурсов, конечно же, - развитие творческой личности участников. Главное для конкурсанта, тем более юного, почувствовать сцену, себя на этой сцене, посмотреть на других, услышать мнение и советы. Выход на большую сцену даёт почувствовать уверенность в своих силах, при этом требует более широких знаний, навыков, мастерства, что является дополнительным стимулом для работы над собой.

Для детей это возможность показать свои достижения, быть услышанным зрителем, а также в ситуации творческого состязания получить путевку на конкурсы городские, окружные, всероссийские и международные. Участие в нем дает возможность участникам оценить свои возможности, увидеть и услышать уровень других, расширить рамки своего репертуара понравившимися произведениями. Следующая ступень в приобретении творческой смелости, опыта конкурсантов и дополнительный стимул для активной самореализации - выход на большую сцену, на большую зрительскую аудиторию.

Расхожее выражение «на других посмотреть, себя показать», с учётом правильного

понимания и сформированности у исполнителей сценической культуры, приобретает продуктивное значение. Межкультурные, жанровые коммуникации способствуют профессиональному росту, творческой неуспокоенности, переосмыслению своей деятельности, постановке новых целей, расширению репертуара, постоянному поиску новых форм воплощения и. т.п.

Именно процесс подготовки, который включает в себя все этапы создания номера, является наиболее благоприятной платформой и педагогическими условиями для формирования сценической культуры исполнителя.

Какие же задачи стоят перед преподавателями (руководителями) в процессе формирования сценической культуры юных исполнителей? Среди огромного множества таких задач, можно выделить следующие наиболее значимые:

- заинтересовать, увлечь, детально познакомить юного исполнителя с определённым видом искусства;
- научить использовать выразительные средства для создания художественного образа (пластику, мимику и т. д.);
- научить снимать индивидуальные психологические и мышечные зажимы;
- научить свободно мыслить и действовать на сцене;
- научить взаимодействовать с партнером на сцене (если касается коллективного творчества);
- научить координировать свое положение в сценическом пространстве;
- способствовать формированию умения преподнести и обосновать свою мысль;
- обеспечить учащимся постоянную сценическую практику и ситуацию здоровой конкуренции;
- развить навыки общения со зрительской аудиторией в условиях воплощения сценического номера;
- развивать чувство ответственности;
- развивать художественный вкус у юного исполнителя;
- способствовать формированию у учащихся духовно-нравственной позиции;

Непосредственно участие в конкурсах и фестивалях занимает важнейшее место в формировании сценической культуры исполнителя. В процессе деятельности проявляются такие важные личностные качества как смелость, упорство, воля. Радость от победы даёт новые силы, вызывает желание творить, искать новые формы деятельности, что является непосредственным показателем истинного творчества.

Таким образом, формирование сценической культуры юных исполнителей – сложный многоуровневый и многокомпонентный процесс, который реализуется в процессе подготовки номера и фиксируется в процессе сценической практики в условиях творческой конкуренции. Кроме того, процесс подготовки конкурсных номеров, при грамотном педагогическом сопровождении, формирует у детей не только исполнительские умения и навыки в различных жанрах и направлениях, знакомит с сущностью, выразительностью и содержательностью исполнительского искусства, а способствует выявлению творческого потенциала и индивидуальности каждого учащегося, включая в работу физический, интеллектуальный и эмоциональный аппарат юных исполнителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Киричок О.А. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://www.prodlenka.org/metodicheskie-razrabotki/dopolnitelnoeobrazovanie/penie/272935-scenicheskaja-kultura-i-scenicheskij- obraz-vo.html
2. Матвеева Т.И. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://топ-школа.рф/problemy-stsenicheskogo-voploshheniya-yunogo- vokalista/
3. Михалина М.А. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://psychology.snauka.ru/2015/03/4695

УДК 78.07

Т. А. Простак,
г. Луганск

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Тема моего доклада возникла под влиянием необходимости еще раз обратить внимание на цели и задачи такого предмета, как «концертмейстерский класс», помочь молодым, начинающим пианистам в становлении всесторонне развитой и гармоничной личности профессионального музыканта. Как мы все знаем из своей практики, пианист любого уровня, связавший свою дальнейшую жизнь с педагогической или исполнительской деятельностью, не пройдёт мимо игры в ансамбле с вокалистом или солистом инструменталистом. Что же включает в себя понятие концертмейстер, и какие задачи перед ним ставятся? Следует отметить, что, будучи одной из самых распространённых музыкантских профессий, концертмейстерство и по сей день остаётся вещью в себе. Само предназначение предмета концертмейстерский класс подразумевает подготовку пианиста для профессиональной работы с солистами и музыкальными коллективами. Основные задачи предмета достаточно многосторонни. К традиционным относятся: чтение нот с листа, в процессе которого пианист знакомится с богатейшими пластами вокальной и инструментальной литературы; овладение игрой в ансамбле с солистом и умение охватить, услышать всю музыкальную ткань произведения; воспитание исполнительских качеств, связанных с выявлением стилевого и жанрового своеобразия исполняемых сочинений, их художественного содержания. В классной и самостоятельной работе всегда имеет место транспонирование аккомпанирующей партии вокальных произведений. Остановимся более подробно на некоторых из вышеперечисленных задач.

Бытует мнение, что умение хорошо читать с листа напрямую связано с врождёнными способностями музыканта: кто-то воспроизводит музыкальный текст легко и свободно, а кому то с трудом даются несколько нот. Проработав достаточно долгое время концертмейстером и ведя предметы концертмейстерский класс и концертмейстерская практика в настоящее время, убеждаюсь, что это умение вырабатывается исключительно практикой и систематические занятия приводят к весьма неплохим результатам. Для приобретения навыка свободного чтения нот и аккомпанирования с листа необходима упорная систематическая работа в течении всех лет обучения, начиная с музыкальной школы и продолжая обучение в колледже и ВУЗе, обязательно включающая самостоятельные занятия дома. Эта работа, на мой взгляд, заключается в знакомстве с как можно большим количеством вокальной литературы, начиная с простейших романсов русских композиторов, таких, как Гурилёв, Варламов, Алябьев, обработок народных песен и продвигаясь через изучение оперных клавиров и хоровых партитур к инструментальным концертам и концертным пьесам, романсам Чайковского и Рахманинова. Однако не следует чрезмерно

увлекаться одной лишь технологией, так как умение нажимать нужные клавиши в нужное время еще никогда не делало музыканта. Также в процессе чтения с листа стоит обращать внимание на фразировку, силу звучания. Не стоит бояться некоторых задержек в темпе в случаях, когда это вызвано усложнением фактуры, резкимизменением расположения рук на клавиатуре и т. п. Это даёт возможность уже в процессе первого исполнения осознать многие стилистические, художественные, жанровые особенности произведения, что должно стать неотъемлемым элементом навыка. Мнение, что главное при чтении с листа -сохранение точного движения произведения из опасения разойтись с солистом, в ущерб полному выигрыванию всех нот, – справедливо лишь в условиях аккомпанемента с листа в концертном выступлении. В тренировке же навыка чтения с листа такой подход к тексту стимулирует небрежность пианиста, притупляет тонкость художественного восприятия им музыки. Ведь в идеале чтение с листа – это умение быстро охватить, внутренне услышать и точно воспроизвести всю ткань музыкального произведения. Здесь мне хотелось бы в качестве примера сослаться на выдающегося английского пианиста Джеральда Мура. В своей книге «Певец и аккомпаниатор» он весьма критически оценивает свою способность мгновенно читать с листа, вероятно беря в качестве эталона завышенный образец Брамса, по свидетельству современников, с ходу транспонировавшего ни много ни мало «Крейцерову сонату» Бетховена. Но несмотря на то, что мгновенное чтение с листа не было коньком Дж. Мура, зато со второго-третьего раза его исполнение обретало подлинную художественность. А в искусстве концертмейстера последнее, очевидно, гораздо ценнее.

Что же ещё должно быть в арсенале будущего концертмейстера, на развитие каких навыков и умений должен обратить он своё внимание в процессе обучения? Прежде всего, при работе с вокалистом, он должен уметь правильно читать вокальную строчку, исходя в первую очередь из содержания поэтического текста, характера и строения музыкальной фразы. Ведь очень часто студент начинает читать с листа, а иногда и учить вокальное произведение, даже не взглянув на его название, не говоря уже о знакомстве с содержанием поэтического текста, считая своей основной задачей тихое, «бесцветное» сопровождение солиста с максимальным совпадением во временном ансамбле. Это утверждение в корне ошибочно. Концертмейстер не только исполняет произведение с певцом или инструменталистом на сцене, но и работает с солистом на предварительных репетициях, разрабатывая вместе с ним художественную концепцию интерпретации, вникая во все мелочи « технологии» ансамблевого исполнительства. Так известный в своё время камерный певец А.Л.Доливо писал: «тот, кто сидит за фортепиано и кого обычно называют аккомпаниатором, занят делом далеко не второстепенным. Он не может быть случайным для нас лицом, ибо он сейчас действует с нами. Наши усилия сливаются в единое дыхание песни, мы соединяемся для создания нашего общего единого поэтического образца».

Продолжая размышлять о том, что должен уметь будущий концертмейстер, следует отметить, что овладение навыком чтения с листа, транспонированием, умением грамотно фразировать и логически осмыслять музыкальную фразу, умение пользоваться дыханием, готовить цезуры и ферматы, постижение тонкостей педализации – все эти умения представляют собой собственно ремесленные навыки концертмейстерской профессии. Высший же критерий мастерства концертмейстера – артистизм, во всех его лучших проявлениях: в темпераменте, воображении, искренности, эмоциональной отдаче. Следует понимать, что мастерство и творчество взаимосвязаны. Ремесло – лишь ступень к

свободному творчеству, но ступень необходимая; решающая же черта подлинного художника – сила воображения, одухотворённость. Достижение творческого результата возможно лишь при ощущении полного единства фортепианной партии и партии солиста, будь то вокалист или солист – инструменталист. Партия солиста на протяжении всего исполнения должна звучать в сознании концертмейстера , но это не в коем случае не должно перерастать в пение вслух. При пропевании вокальной строчки «в голос» концертмейстер зачастую начинает играть «под себя», чем вызывает нарушения звукового и временного баланса. Степенью владения этой способностью внутреннего слышания и определяется то, что принято называть концертмейстерской чуткостью.

Вокально-инструментальное сочинение – это гармония по сути своей, оно представляет собой интереснейший художественный организм, в котором, как и в человеческом, нет главных и второстепенных компонентов – все они значимы в равной степени. Здесь мне хотелось бы предостеречь начинающих концертмейстеров не пасовать перед уже опытными, зрелыми солистами. Становясь концертмейстером, очень часто молодые музыканты словно сознательно уходят на второй план, отказываясь от своих представлений и беспрекословно подчиняясь воле солиста. В данном случае, каким бы выверенным в звуковом и временном ансамбле не было исполнение, оно всегда будет несколько однобоким, не достаточно убедительным. Мне хотелось бы процитировать высказывания известных музыкантов, характеризующее их ощущения и отношение к работе концертмейстера: А. Л. Доливо: «Если певец сам хоть сколько-нибудь одарён творческим воображением, он поймёт всю ценность дружеского вторжения пианиста в сферу исполнения песни; и, когда за фортепиано сидит одарённый пианист, только безнадёжный глупец может остановить проявленную им художественную инициативу.»; Е.В. Образцова: «Совместное выступление пианиста и певца … выше любви!»; Важа Чачава: «в одном я убеждён абсолютно: даже если по своим человеческим проявлениям певец мне антипатичен, а я, тем не менее, должен выступать с ним, во время концерта он будет самым любимым моим человеком». В заключении своего выступления, мне хотелось бы привести краткое, но очень ёмкое высказывание Ф. И. Шаляпина: «МЫ ПОЁМ», – говорил некогда Шаляпин о своём ансамбле с С.Рахманиновым. И только искренняя влюблённость в свою профессию, желание неустанного совершенствования даёт возможность достичь подлинной Гармонии в музыке.

ПОДСЕКЦИЯ
«СТРАДНЫЙ ВОКАЛ И ЭСТРАДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»

УДК 784:377.6

Е. Е. Бурунжу,
г. Луганск

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ЗАНЯТИЯМ С НАЧИНАЮЩИМИ ПЕВЦАМИ НА УРОКАХ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА

Обучение пению – процесс, который невозможно переоценить. Пение разрабатывает не только голосовой аппарат, но и осуществляет комплексное развитие органов дыхания, и в итоге, ученик менее болеет респираторными заболеваниями, за счет упражнений

укрепляется иммунитет. Позитивный настрой, получаемый учеником на занятиях вокалом, активизирует иммунную систему.

Успех эстрадного певца основывается на изучении элементов, которые составляют принцип певческой и исполнительской деятельности.

В их числе: упражнения на постановку голоса и артикуляцию; работа над дыханием, чистотой интонации; над чувством ритма, звуковедением; работа по подбору репертуара, над художественным образом в произведении; работа с микрофоном; работа над формированием сценической культуры и сценическим движением.

Объяснительно – иллюстративный метод включает в себя демонстрацию педагогом готовой информации о голосообразовании. Он состоит из: устного объяснения, показа профессионального певческого звучания и систему работы голосового аппарата, которая создает такую фонацию.

Обучение пению начинается с развития у ученика представления о звуке, который ему предстоит изобразить. При разъяснении качеств певческого звука и его тембральной окраски, используются определения, связанные со слуховыми, зрительными, осязательными, резонаторными и вкусовыми ощущениями. Так как, вокализация выражает эмоциональное состояние певца, сформировались характеристики звука, взаимосвязанные с эмоциями. В результате, опора на образные определения и эмоциональные характеристики должна быть максимально увеличена при обучении детей пению, ведь учащимся характерна образность мышления и эмоциональная отзывчивость. Фонация взаимосвязана со слуховыми, резонаторными, мышечными и другими ощущениями. При помощи самоощущений происходит контроль и регуляция процесса звукообразования.

Демонстрация голосообразования и правильное использование органов голосового аппарата является практическим исполнением педагогических принципов – наглядность обучения.

В результате опоры на органы чувств, наглядности и доступности, демонстрация является самым важным в обучении пению. Она помогает в использовании их природной способности к копированию и имитированию.

Следовательно, использование этих методов является важным условием для формировки вокальных навыков, знаний и умений в области голосообразования.

В формировании творческой личности важное значение имеет репертуар. В изучении певческого материала преподавателю нужно придерживаться метода от простого к сложному. Подбирая репертуар обязательно учитывать возрастные особенности ученика, вокальные данные и талант к раскрытию художественного образа в произведении.

Формирование музыкально-художественного образа всегда уникально. Все исполнители оригинальны по своей природе. В музыке, а тем более в эстрадном вокале, певец создает свой индивидуальный, неподражаемый звук, акцентирует слова в произведении, ставит смысловые ударения, имеет свободу ритмической интерпретации в зависимости от восприятия, понятия стиля и характера песни. Голос - это естественный и самый сложный музыкальный инструмент. Каждый раз новая звуковая палитра может отображаться в исполнении певца.

Работа над песней требует обстоятельного подхода. При разборе нового произведения не нужно стремиться сразу работать над драматургией, художественным образом, динамикой, звуком и т. д.. Нужно разделить работу на несколько частей. Этот

подход приведет к более быстрому и качественному результату. Первое, что нужно выполнить, работая над новым произведением, это выучить мелодию. Одновременно с работой над чистотой интонирования, нужно расставить дыхание. Нужно обратить внимание, что работая с дыханием, следует не забывать о фразировке и кантилене. Параллельно с этим можно работать с текстом. Следует несколько раз прочесть текст и определить возможные артикуляционные сложности, отделить их от основного материала и почитать как скороговорки. Затем все объединить.

Хорошая фонация у вокалиста тогда, когда он бодр, здоров и в хорошем настроении. От настроения учащегося часто зависит качество занятия. На активную работу нервной системы и на общий тонус организма ученика влияет настроение.

Вокалисты слишком восприимчивы к заболеваниям голосового аппарата, в особенности к простудным. Это объясняется тем, что голосовые связки и система органов, которая участвует в голосообразовании, после активной работы, разгорячены длительное время, и поэтому становятся более чувствительны и восприимчивы к факторам, которые могут вызвать раздражение и заболевание.

Следовательно, задача педагога состоит в том, чтобы раскрыть у вокалиста-исполнителя его оригинальность, индивидуальность, неповторимость, расширить его вокальные возможности, синтезировать слуховые и эмоциональные компоненты, создать творческую атмосферу, раскрепощенную обстановку, где песня сопровождается движением, мимикой и пластикой. В процессе этой деятельности создавать яркие номера, независимо от степени одаренности ребенка, найти соответствующий подход, индивидуально подобрать репертуар, учитывая тот или иной вид атаки, способ звукоизвлечения, опираясь на возраст, пол, физиологическое устройство певческого аппарата и многое другое, что способствует формированию голоса. Необходимо так организовать учебный процесс, чтобы получилось осмысленное и осознанное самовыражение, где есть и манера, и характер, и чувства в раскрытии образа.

Занятие вокалом: это занятие творчеством, воспитание эмоциональной культуры, расширение кругозора в области искусства, развитие музыкальных и творческих способностей, привитие внимания, формирование исполнительской культуры.

Педагог должен быть не только грамотным теоретиком, но и уверенным практиком. А так же, с избытком иметь бесконечное терпение, которое должно быть обоюдным, в паре педагог и ученик. Наличие этих качеств и есть залог успешного обучения. Эффективное использование различных современных методов развития вокального мастерства обогатит учебный процесс, сделает его более интересным и доступным, поможет сохранить здоровье ребенка, привить чувство коллективизма, повысит результативность образовательного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апраксина О. «Методика музыкального воспитания», М., 1984г.;
2. Белоброва Е.Ю. «Техника эстрадного вокала» https://vocal-box.ucoz.ru/load/1-1-0-5
3. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению. – Просвещение, М., 1987г.

УДК 784:78.071.2:159.9

Т. И. Тесленко,
г. Луганск

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ

Люди не только созерцают и познают мир, но и изменяют его. Для того чтобы преобразовать действительность на практике, нужно уметь преобразовывать ее мысленно. Этому способствует воображение, связанное со способностью творить что-то новое.

Воображение – это способность человека к мысленному представлению, созданию или построению в своей голове различных образов, идей и фантазий, одна из форм психического отображения мира в голове человека [2, с. 260].

Эта способность человека создавать мысленные образы, представления, идеи и их использование играет важную роль в таких психических процессах, как мышление, моделирование, планирование, творчество, игра и память.

Поскольку воображение опирается на прошлый жизненный опыт человека, его мировоззрение, профессиональные навыки и характер, то между воображением и образной памятью существует связь. Но если функция памяти состоит в сохранении результатов прошлого опыта, то функция воображения – их преобразование и создание новых образов. Т. е. создание «воздушных замков», как говорят в народе.

Воображение позволяет регулировать эмоциональное состояние человека, формировать внутренний план действий, возможность использования представленных образов для решения поставленных задач и оценивать правильность процесса их реализации.

Воображение является познавательным процессом, специфика которого состоит в переработке прошлого жизненного и профессионального опыта и возникает в проблемной ситуации и мотивируется потребностями человека. Оно тесно связано с эмоциональной сферой. Эта связь имеет двойственный характер: с одной стороны, образ способен вызвать сильные чувства, а с другой стороны – возникшая однажды эмоция или чувство может стать причиной активной деятельности воображения.

Фантазия является центральным выражением эмоциональной реакции мозга человека. Каждый индивидуум получает возможность прорабатывать излишнее эмоциональное напряжение, разряжая его с помощью фантазий, и компенсируя, таким образом, неудовлетворённые потребности.

Разновидность творческого воображения – фантазия. При чтении книги, согласно сюжету, человек зрительно представляет себе героев, природу, окружающие предметы и события, т. е. фантазирует.

В теории К. Станиславского по актёрскому мастерству есть такое понятие, как «кинолента видений». Это выстраивание в своём воображении ленты событий, о которых идёт речь на сцене, в песне, т. е. весь сюжет. Исполнитель выстраивает всё до мелочей не только «киноленту видений», но и определяет для себя своё отношение к воображаемому.Плохо это или хорошо?

И всё это человек видит, как бы на экране телевизора или телефона. Этот внутренний экран, который выстраивается из нашего жизненного опыта (эмоционального и физического). Цель воображения – этот сюжет сделать действительно художественным, выразительным действием. На внутреннем экране происходит действие, и его можно отнести к физическому, хотя оно происходит в сфере души, но всё волшебство в том, что этот экран видений вызывает чувства, причём активные чувства, которые вызывают активность действия.

При чтении одних и тех же книг, у разных людей, воображение создаёт разные видения исходя из собственного жизненного опыта и знаний.

В художественном творчестве воображение играет существенную роль. Сущность художественного воображения заключается в том, чтобы уметь создать новые образы,

способные быть пластическим носителем идейного содержания. При этом особая мощь художественного воображения заключается в том, чтобы создать новую ситуацию не путем нарушения, а при условии сохранения основных требований жизненной реальности [3, с. 121].

А для создания нового направления или ситуации, человек должен иметь склонность к анализу произведения, внесения в него изменений, которые, на его взгляд, могут его улучшить или преподнести в новой подаче. Эта склонность или желание, проявляется с приобретением опыта работы в данной сфере деятельности. Или у вундеркиндов и гениев.

Музыкальное воображение и внутренний слух помогают композитору в процессе создания произведения наносить на нотную бумагу с достаточной точностью свой замысел. Автор еще до реального звучания может услышать в воображении свою композицию.

Песня, как сюжет для воплощения её содержания, будит воображение артиста за несколько мгновений до того, как она зазвучит, и артист не расстается с созданным образом до последнего слова песни и даже несколько позднее ее акустического окончания.

Пение является либо проявлением истинных переживаний певца, либо результатом поэтического усвоения песни, постижения ее сущности. И в том и в другом случае рождение номера связано с действенным участием творческого воображения. Содержание песни пробуждает творческое воображение и дает ему основное направление. В то же время характер творческого воображения исполнителя подчиняет себе песню и накладывает свой отпечаток на ее воплощение.

Особенностью творческого воображения артиста, является результат своей работы над произведением, который он выносит на всеобщее обозрение, на суд зрителей. При этом проявляется его индивидуальность и неповторимость. В отличие от посредственного подражания.

Ярким примером творческого воображения является появление на советской эстраде и телевидении выступлений Аллы Пугачёвой в 1975 г. Она соединила прекрасное пение с выразительным движением и сценической пластикой, в результате чего получились песни-мини-спектакли. Это был фурор и прорыв в эстрадном искусстве СССР.

Позднее Алла Пугачёва частично ушла от такой формы подачи песенного материала, а все её песни стали преподносится от первого лица, т. е. от неё лично. Что позволило ей углубиться в эмоции и личные переживания, которые аналогичным образом чувствовал каждый зритель до самого донышка его души. Песни Аллы Пугачёвой остаются примером творческого воображения уже много лет.

Точно также песни Владимира Высоцкого не оставляют равнодушными большинство слушателей. В его песнях на первое место выходит авторский текст – точность слова, богатство русского языка, оригинальность сюжетов и специфическая форма подачи сюжета песни, энергетика песни.

Конечно, работая над песней, мы первоначально работаем над динамикой, штрихами, фразировкой. Но для того, чтобы создать и донести полную картину, погрузиться в содержание, мы должны «научить» своё воображение выстраивать киноленту видений.

Воображение певца охватывает всю песню, подобно тому, как глаз художника охватывает сразу всю картину. Каждая деталь занимает отведенное ей место в общей композиции. Значение и место детали в песне будет найдено певцом лишь тогда, когда он увидит в своем воображении все произведение [1, с. 186-190].

Таким образом, музыкальное воображение связано с памятью, мышлением, его можно ставить рядом со способностью музыкального восприятия. Понимание и оценка слышимого, осознание образа зависит от одаренности слушателя. Искусство исполнителя соединяет воедино внутреннюю жизнь музыкального образа и внешнюю форму звучания. Каждый нотный знак сначала должен быть услышан в воображении, а затем уже выполнен, что и является творческим процессом, превращающим мир звуковых представлений в реальное звучание.

Границы творческого воображения артиста определяются каждый раз содержанием песни, а глубина проникновения в сущность ее зависит от богатства внутреннего мира и опыта певца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Доливо А. Певец и песня – М.-Л.: Государственное Музыкальное Издательство, 1948. – 250 с.;
2. Немов Р.С. Психология: В 3 кн. – М.: Гуманист.изд. центр ВЛАДОС, 2003. Кн.1: Общие основы психологии. – 688 с.;
3. Тихомирова Н.Ф. Основы общей и музыкально-педагогической психологии /Н.Ф.Тихомирова, П.П.Скляр. – Луганск: Изд-во «Глобус», 2004. – 272 с.

ПОДСЕКЦИЯ
«ТЕОРИЯ МУЗЫКИ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА»

УДК 7.013

И. Ю. Грибоедова,
г. Луганск

РАССМОТРЕНИЕ ЛАТЕНТНЫХ СМЫСЛОВ В ДРАМАТУРГИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СОЧИНЕНИЯ С ПОМОЩЬЮ ЗОЛОТОГО СЕЧЕНИЯ

Золотое сечение – высшее проявление структурного и функционального совершенства целого и его частей, когда целое относится к большей части, как большая часть к меньшей. Оно присуще всему, что составляет проявленный мир, отслеживается также во всех искусствах, в том числе – музыкальном. Любое популярное сочинение, успешно воспринимаемое в длительном времени (десятки лет и столетия), содержит золотое сечение, Оно может быть проявленным безукоризненно четко или содержать обусловленные отклонения. Именно золотое сечение является ведущим инструментом в понимании латентных (скрытых) образных, смысловых и философских категорий сочинений.

Начало изучению алгоритмов золотого сечения в современном музыковедении положено Э.К. Розеновым на рубеже XIX-XX столетий. В этом направлении им системно и сквозь призму особенностей темперамента композиторов проанализировано многое в творчестве И.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, М. Глинки и др. В XX веке, кроме Э. Розенова, среди имен авторитетнейших исследователей золотых пропорций в музыке можно назвать Л. Сабанеева, Л. Мазеля, П. Ларсона, Р. Ховата, Л. Сомфаи, Э. Лендваи, математика Дж. Ф. Путца и др.

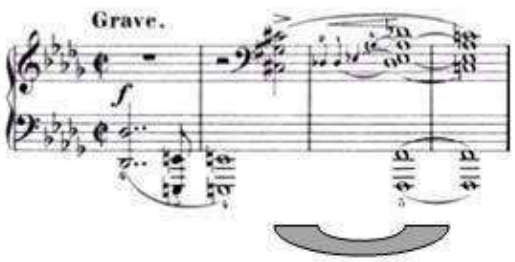
В музыкальных произведениях золотое сечение высчитывается по количеству тактов или ведущих долей, находится на границе 2й и 3й доли измеряемого построения, будь то все произведение, часть, раздел части или структурно оформленная тема. С учетом реприз, если таковые есть.

Проявление значимости золотого сечения в латентных смыслах драматургии будет рассмотрено на примере Сонаты №2 b-moll Ф. Шопена.

Данное произведение содержит 857 тактов. Золотое сечение всего произведения находится на границе 529,7/327,3 тактов - в последнем такте предъикта перед репризой 2й части. Трансформированный мотив lamento, рожденный золотым сечением вступления, в предъикте многократно повторен и знаково драматизирован динамикой, штрихами перед самой репризой. Мотив плача читается во всех темах сонаты (при их разнохарактерности и

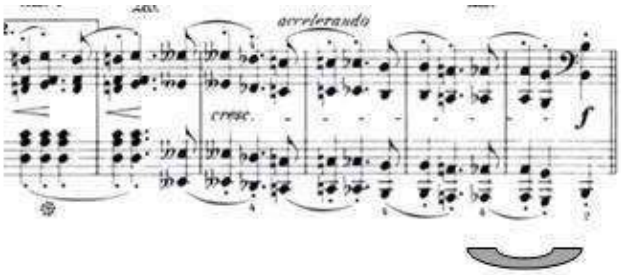
многожанровости), создавая монотематическое единство драматургии цикла:

Вступление:



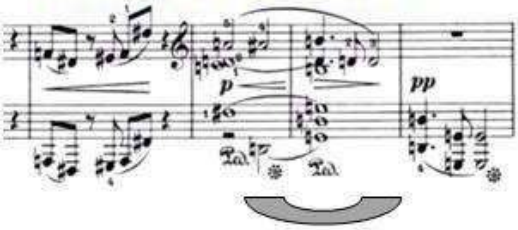
Золотое сечение вступления

Предъикт к репризе 2 ч.:



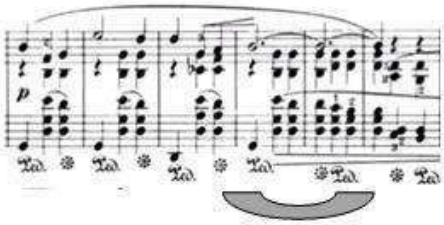
Золотое сечение сонаты

Фрагмент начала разработки 1й ч.:

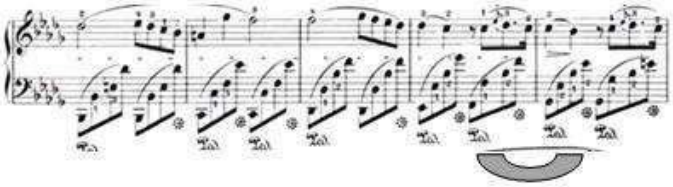


Золотое сечение 1й части

Золотые сечения 2й части (парящий, как в замедленной съемке, звук) и 3й части («рыдающий» мотив) - в репризных проведениях вторых разделов средних частей:



Золотое сечение в репризе 2р. середины 2ч



Золотое сечение в репризе 2р. середины 3й ч.

Преобладание в сонате золотых сечений в характере lamento и, чаще, на динамике «р» заставляет задуматься над тем, какие образы исследователю и/или исполнителю можно считать ведущими, где сделать внутренний ментальный акцент, учитывая наличие реприз в трех частях цикла – динамически-трагедийные или медитативные образы глубокой печали. Ответ предсказуем - на тихих кульминациях, которые, согласно законам психологического восприятия динамики развития драматургии, воспринимаются сильнее.

Важно также отметить, что объем 2й части, в которой находится золотое сечение всей сонаты, равен объему третьей доли золотых пропорций всего цикла (530/327). Это, если и не было показательно осознано самим композитором, подчеркивает не только его гениальную интуитивность, но и важность 2й части как пространства, содержащего золотое сечение всего произведения.

Некоторые исполнители, к сожалению, не считают важным исполнять репризы авторского текста. Подобная интерпретация никогда не даст понимание скрытых смыслов музыкального произведения. Кроме потери правильных мест золотых сечений, ощущения

правильного ритма смысловых драматургических волн (не путать с динамической волновой драматургией, которая знакома по развитию музыкальной формы, к примеру, у П. Чайковского), такая интерпретация вносит хаос в восприятие и бессознательный дискомфорт на психофизиологическом уровне как у исполнителей, так и слушателей. При решении не брать во внимание репризы, указанные автором, значительная часть произведения вандально уничтожается, как если бы в живописных полотнах мастеров были бы стерты парные фрагменты. А в данной сонате Ф. Шопена могут уйти в небытие 168 тактов музыки: из 1й части – 104т. экспозиции, из 2й части – 40т. репризного раздела середины и из 3й части – обе репризы средины, что равно 24 тактам (8+16). Это, к примеру, почти соответствует объему последних двух частей сонаты: 185т.=3ч.+4ч./168т. потери.

Анализ золотых пропорций в музыкальных сочинениях, бесспорно, трудоемкий. Однако инициация поиска латентных смыслов в авторской композиции воспитывает у музыканта правильные аналитические навыки, приводит к пониманию индивидуального стиля композитора, развивает интуицию интерпретатора, логику и формирует безукоризненный исполнительский профессионализм.

УДК784.9

Л. А. Мальцева,
г. Луганск

СЛУХОВОЙ АНАЛИЗ И ЕГО РОЛЬ НА ЗАНЯТИИ СОЛЬФЕДЖИО

Общеизвестно, что музыка есть отражение человека с его характером, аффектами, способностью к размышлению, она не материальна и реальна только во время исполнения и переживания ее слушающим и исполнителем. «Цель музыки – трогать сердца», по выражению И. С. Баха. По дошедим до нас сведениям, Бах рассматривал инструментальные голоса «…как людей, беседующих в тесном круге…» [2, с. 67]. «Музыка, подобно дождю, капля за каплей, просачивается в сердце и оживляет его» – писал Р. Роллан. По словам Ж. Санд, «…область музыки – душевные волнения. Цель музыки – возбуждать эти волнения, и сама она также вдохновляется ими» [3]. Эмоция первична по отношению к сознательной деятельности в любом возрасте, особенно в детском, эмоциональная реакция гораздо происходит быстрее, чем любое рассуждение, практически мгновенно. Поэтому и преподаватель музыки должен «трогать» сердца учеников. Для учителя сольфеджио это означает: озвучивать пением или на инструменте все, о чем идет речь, причем сначала следует привлечь внимание к звучащему элементу музыкальной речи (аккорд, интервал, муз.иллюстрация, песенка), вызвать эмоц. реакцию, озвучить свои ощущения вербально (эпитетами, глаголами, сравнениями), затем только давать мудреное название и попозже - прочие теоретические сведения. При этом учащиеся наделяют муз. объект определенными качествами человека. Если они робеют и не могут подобрать нужные слова, мы предлагаем им пары противоположностей, из которых они безошибочно выбирают нужную. Результаты слухового анализа, сыгранные в ладу или от названного учителем звука лучше приучить не проговаривать, а пропевать, если не получается – подобрать на фортепиано или на клавиатуре в смартфоне.

Слуховой анализ неотделим от темы урока. Традиционное понятие слухового анализа как формальный пункт плана занятия, очень кратко проводимого обычно в конце урока,

когда ребята уже устали, в современных реалиях требует более широкого толкования. Его следует понимать как базовый принцип обмена между преподавателем и учащимися музыкально-звучащей информацией в процессе знакомства и слухового освоения-запоминания элементов музыкального языка, прежде всего эмоционально, сенсорно. Отдельные пункты урока следует объединить главным принципом: прежде всего слушать или пропевать (играть) муз.объект, а уж потом говорить о его структурной стороне; каждая предыдущая форма работы готовит последующую, меньше давать готовых ответов, больше – звучащих.Разумеется, круг звуковых объектов ограничен темой занятия. Поэтому необходимо стремиться к созданию «интонационного поля» занятия, в котором центральное место занимает материал по теме, побочный материал – на периферии. Например, основный элемент многократно пропевается в распевке (песенке, секвенции), узнается в слуховом анализе среди уже знакомых элементов и обнаруживается в диктанте, в идеальном случае – и в сольфеджировании. Следовательно, уместнее сдвинуть проведение слухового анализа в его ладовой части на первую четверть урока, между распевкой и диктантом.

Функции слухового анализа могут быть значительно шире, чем в традиционном понимании, а именно:

а) как этап слуховой стимуляции в процессе распевки, которая понимается не только как разогрев голосового аппарата и настройка в тональности, но и нацеленность внимания на пропеваемые «тематические» объекты; предварительно учащихся следует предупредить, чтобы они прислушивались к тому, что поется, чтобы запомнить звучание элементов, потом угадать их в слуховом определении;

б) как интонационная подготовка к «кульминационному пункту» занятия -диктанту;

в) как первичный момент знакомства с новым элементом музыкального языка;

г) как традиционная форма слухового анализа от звука, проводимая после диктанта, включающая также изученные ранее элементы.

Определение в ладу легче, чем от звука, но намного важнее, поэтому в случае недостатка времени или скромных возможностей группы лучше предпочесть анализ в ладу и пропустить работу от звука.

Исходя из этого, содержание слухового анализа (его первой, ладовой части) можно представить несколько шире:

а) мелодические формы – ступени с разрешением и без, опевания, «бугорок», «ямочка», тетрахорд, фигура «кружения», движение по трезвучию с обращением и другим аккордам и многое другое соответственно уровню группы;

б) интервалы мелодические и гармонические в ладу, парами и простыми вариантами скрытого двухголосия, в цепочке и отдельно, с разрешением и без него;

в) аккорды мелодически и гармонически, с разрешением и без него, отдельно и в последовательности соответственно уровню группы и программе.

Все ответы пропеваются учащимися с названием звуков.

Предложенный подход способствует более интенсивной работе и более рациональному использованию времени занятия.

Условия реализации этих принципов:

а) тщательный подбор звучащего материала, сочинение недостающего в литературе;

б) соблюдение «интонационного поля» урока, подчиненное теме и диктанту;

в) максимально возможная тематическая взаимосвязь всех этапов занятия;

г) системность и планомерность работы из урока в урок по предложенной модели, чтобы учащиеся привыкли к определенному порядку;

д) непосредственное, живое и чувственное восприятие звучащего материала самим преподавателем, что является частью его профессионализма;

е) создание преподавателем личной музыкальной «копилки» песен, мелодий, попевок, муз.иллюстраций на разные элементы музыкального языка, тематических сборников иллюстраций.

Общеизвестно, что « …шестилетний ребенок более восприимчив к музыкальному обучению, чем более старшие дети. Можно сказать, он более сензитивен к музыке. У детей этого возраста вообще отмечается слуховая чувствительность к фонематическому строю языка, речевой экспрессии, музыке» [1, с. 96]. Поэтому так важно стремиться заложить правильные навыки слухового анализа в младших классах.

Как правильно реагировать на ошибки ученика при слуховом определении? Не спешите говорить правильный ответ. Лучше подтолкнуть работу слуха учащегося в правильном направлении, сыграв оба варианта – названный и правильный. И ученик безошибочно выберет нужный.

Учитель – посредник между учебником и учеником, предназначение которого - оживлять и озвучивать его страницы, а также преобразовывать сведения из литературной формы в легкодоступную для детей интонационно-эмоциональную форму.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мухина В. С. Шестилетний ребенок в школе. Москва, «Просвещение», 1986, с. 96.
2. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1974.
3. Интернет ресурс: https://citaty.su/aforizmy-i-citaty-o-muzyke

УДК 377:780.8

И. И. Овчаренко, Ю. И. Простак,
г. Луганск

РОЛЬ ЭЛЕКТРОННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В СОВРЕМЕННОМУЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ

В современном музыкальном образовании всё большую популярность получает применение различных электронных музыкальных инструментов. В первую очередь это клавишные синтезаторы. Многие родители предпочитают теперь приобретать их вместо обычного пианино. Здесь могут играть роль с одной стороны материальные причины. С другой – относительная компактность инструмента, возможность расположить его даже на обычном письменном столе, а при необходимости и вовсе убрать в сторонку. Кроме того, синтезаторы стали популярными и у профессиональных композиторов, аранжировщиков и музыкантов. Практически ни один вокальный и инструментальный ансамбль, исполняющий популярную и джазовую музыку не обходится без синтезатора.

В таких условиях преподаватели стали учитывать возросший интерес к этим инструментам и продумывать методы и формы использования клавишных синтезаторов в учебном процессе, так как синтезаторы с функцией автоаккомпанемента уже называют «универсальным народным инструментом».

Немного из истории создания синтезатора.

Синтезатор – это электронный клавишный музыкальный инструмент, в основе которого лежит синтез звука (отсюда и его название).

Существует большое количество разновидностей синтезаторов. Различают синтезаторы по типу синтеза звука: суммирующий, вычитающий, операторный, физический, семплерный, волновой, гибридный, ре-синтез. Виды синтезаторов: фотоэлектронные, виртуально-аналоговые, цифровые, синтезаторы с автоаккомпанементом, простейшие синтезаторы. Начиная с 2000-х годов всё большую популярность стали приобретать модульные синтезаторы, вобравшие опыт аналоговых и цифровых синтезаторов. Созданием синтезаторов занимаются практически все крупнейшие производители электроники.

Идея синтеза звука, то есть получение сложного звука из основного тона и дополнительных обертонов возникла задолго до открытия электричества. Уже в органе использовался так называемый «микстурный регистр», в котором одна труба издавала основной тон, а несколько дополнительных трубочек добавляли к нему обертоны. Это и был синтез звука – то есть составление звука из нескольких компонентов.

Начиная со второй половины XIX века возникают различные виды электрических синтезаторов. В 50-х годах немецкий учёный Герман Геймгольц впервые провёл опыты со звуком и электричеством. В 1897 году американский изобретатель ТадеушКэхилл создал первый музыкальный электрический синтезатор, имитировавший обычный церковный орган. Он подключался к 145 динамо-машинам и весил несколько тонн.

Первый музыкальный синтезатор, получивший широкое практическое применение, создал русский физик Лев Термен, названный в его честь «Терменвокс». Здесь звук управлялся движением руки не касаясь инструмента.

В 20-30 годах XX века появлялось много новых вариантов синтезаторов и в СССР, и за рубежом. Большую популярность приобрёл «Электроорган Хаммонда». Он даже стал производиться серийно и использовался в церкви и в вокально-инструментальных ансамблях («TheBeatles», “DeepPurple”, “Yes”).

В СССР популярность приобрёл синтезатор «АНС», созданный Е.А.Мурзиным и получивший название в честь А.Н.Скрябина.

В СССР композиторы стали пользоваться синтезаторами с конца 50-х годов. Для «АНСа» писали А. Шнитке, С. Губайдулина, Э. Денисов. В музыке для кинофильмов и мультфильмов синтезаторы использовались довольно широко. Например, для создания фантастических образов в кинофильме «Человек-амфибия» - композитор А. Петров (1961 г.), в кинофильме «Бриллиантовая рука» - композитор А. Зацепин (1968 г.) и других.

Вопрос применения синтезаторов в современном музыкальном образовании сейчас вызывает всё больший интерес у педагогов учебных заведений разного уровня.

Этому были посвящены выступления участников Всероссийской научно-практической конференции «Освоение музыкально-компьютерных технологий и электронного инструментария в образовательном процессе колледжей и училищ: текущее состояние, проблемы, перспективы», а именно: Красильников Игорь Михайлович, доктор педагогических наук, профессор, главный научный сотрудник ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования», г. Москва. Игорь Михайлович является создателем одной из первых программ обучения игре на синтезаторе и пособий.

Фебенчук Юрий Иванович и Теряев Олег Владимирович, преподаватели Санкт-

Петербургского музыкально-педагогического училища.

Беспалов Александр Сергеевич, Почётный работник общего образования РФ, заместитель директора МАУДО «ДМШ № 2» г. Ростов, преподаватель синтезатора. Учредителями и организаторами конференции являлись Международный центр «Искусство и образование»; образовательный журнал «Музыка и Электроника».

Их доклады вызвали довольно бурную дискуссию – стоит ли применять синтезаторы как сольные инструменты, организовывать в учебных заведениях специальные классы игры на синтезаторах и когда лучше начинать обучение. В ДШИ РФ уже имеется такой опыт, достойный изучения и применения.

Синтезаторы интересны своей многоплановостью. Они обладают готовыми наборами тембров, темпов, ритмов, фактуры, автоаккомпанементом, MIDI (функцией соединения с внешними устройствами), секвенсером, встроенными громкоговорителями, выходом на наушники и другими функциями. Это безусловно способствует развитию исполнительских, композиторских и звукорежиссёрских способностей, поможет развитию музыкальности и вкуса учащихся.

В качестве основных направлений работы предлагаются: поиск новых звуков, тембров, шумовых эффектов, помощь в разучивании новых произведений, развитие чувства ритма, темпа, подбор аккомпанемента в разных видах фактуры, ритмического аккомпанемента, игра полифонических произведений по голосам разными тембрами, чтение с листа с буквенно-цифровыми обозначениями, ансамблевая игра. На начальном этапе обучения синтезатор может способствовать развитию образного мышления в иллюстрациях к начальным темам (регистры, освоение различных интонаций). Это даёт возможность учащимся изучать окраску звука, его роль в создании образной сферы музыки, способствует заинтересованности и увлечённости занятиями музыкой.

Среди функций синтезатора есть и такие, чрезмерно используя которые можно увлечь незрелую личность ученика в сторону от пути планомерного и достаточно трудного овладения секретами профессии, пусть даже и на любительском уровне. Потому что можно, хорошо разобравшись в устройстве данного инструмента, без особого труда исполнять и даже сочинять музыкальные композиции, и ни о каком поэтапном движении к вершинам мастерства речь уже не пойдет. Поэтому, для воспитания именно музыканта, а не звукорежиссера, имеет смысл ограничить использование функций синтезатора некоторыми.

Одна из полезных функций синтезатора – разнообразие тембров. На самом простом, бюджетном, инструменте их достаточно большой выбор, от традиционных, широко известных до экзотических. Даже простое экспериментирование с тембрами значительно обогатит тембровый слух ученика. А ведь возможно и целенаправленное применение. Так, например, чрезвычайно полезно и интересно поиграть старинную музыку, того же И.С. Баха, тембром клавесина, собственными руками, так сказать, ощутить музыкальную среду XVIII века. Также представляется чрезвычайно интересным исполнение таким тембром музыки современной. Взять, например, замечательного советского композитора Микаэла Таривердиева. В его музыке удивительным образом сочетаются черты старинной музыки и музыки XX века. Он, кстати, в своем творчестве нередко использовал клавесин. Так, в сборнике «Настроения. 24 простые пьесы для фортепиано» есть пьеса «Картина старого мастера». Исполненная тембром клавесина, она звучит необыкновенно свежо.

Интересным и творческим, также, представляется исполнение, наоборот, старинной

музыки современным тембром. Так, 3-хголосная инвенция соль минор И. С. Баха в сборнике инвенций стоит немного особняком, как пьеса с некоторыми признаками импрессионистического звучания. Если исполнить ее тембром электропиано, то современность, даже вневременность музыки И. С. Баха станет ощутимо очевидной.

Безусловно, использование синтезатора незаменимо при изучении современной эстрадно-джазовой музыки. То, что такую музыку необходимо изучать, представляется абсолютно бесспорным, несмотря на некоторый здоровый консерватизм музыкального образования. Именно эстрадно-джазовая музыка является сейчас современной, так сказать «злободневной». Игнорирование ее неминуемо ведет к зауженности исполнительского кругозора, а значит снижению интереса у учеников и в перспективе деградации профессии музыканта. Есть хороший сборник С. Кургузова,«Всемирно известные джазовые темы в переложении для синтезатора и фортепиано», в котором известные джазовые мелодии адаптированы как раз для исполнения на синтезаторе. Автор предлагает исполнение одним из трех способов: одним из полифонических тембров; разными тембрами для правой и левой рук в сопровождении авторитма; исполнение мелодии правой рукой и аккордов предложенного буквенно-цифрового обозначения левой для создания оркестрового звучания.

Просто использование тембров уже рассматривалось. Аккомпанемент авторитмом очень полезен для развития ритмической устойчивости и ощущения метра. Это так же, как играть под метроном, только гораздо интереснее. Но такой способ исполнения пригоден не только для эстрадной музыки. Например менуэт из «Французской сюиты» И. С. Баха, исполненный различными тембрами духовых инструментов, в сопровождении ритма джазового вальса, прозвучит очень оригинально и современно.

Основное достоинство синтезатора – это возможность играть с автоаккомпанементом. Научиться читать буквенно-цифровое обозначение – задача вполне по силам, в том числе учащимся школ искусств, а нажатый левой рукой аккорд создаст звучание целого оркестра, в сопровождении которого можно играть любимые мелодии, а также импровизировать, что создает дополнительный стимул развития творческих способностей. Важно только не переусердствовать. Обманчивая легкость создания красиво звучащих, возможно собственных, композиций может снизить желание искать пути воплощения творческих устремлений с помощью живого, непосредственного музицирования в реальном времени.

УДК 372.87

И. А. Подлесная,
г. Донецк

ОТКРЫТЫЙ УРОК В УЧРЕЖДЕНИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ. ПОДГОТОВКА, ПРОВЕДЕНИЕ И ОФОРМЛЕНИЕ

Урок – клеточка
педагогического процесса.
В нем, как солнце в капле воды отражаются его стороны…
М. Скаткин

Урок – постоянно развивающаяся и изменяющаяся форма обучения, отражающая

основные тенденции развития педагогики и реализующая триаду назначения обучения – образование, воспитание и развитие ребенка.

С одной стороны, урок является компонентом педагогической системы, которой свойственны преемственность, непрерывность и многоступенчатость. С другой стороны – урок сам собой представляет завершенный этап обучения, ограниченный временными рамками, систему методов и форм работы, направленную для решения ряда дидактических задач, посредством чего достигается завершенная, но частичная цель.

В форме урока представлены все компоненты учебно-познавательного процесса: цель, содержание, средства, методы деятельности по организации и управлению учебной деятельностью и все его дидактические элементы. Его сущность и назначение в процессе обучения как целостной динамической системы сводятся, таким образом, к коллективно-индивидуальному взаимодействию преподавателя и обучающихся, в результате которого происходит усвоение учащимися знаний, умений и навыков, развитие их способностей, приобретение опыта деятельности, общения и формирования взаимоотношений, а также педагогического мастерства преподавателя.

Современный урок – это постоянно изменяющаяся и развивающая форма обучения, которая строится на основе применения как традиционных, так и инновационных педагогических технологий.

Каждый преподаватель как личность индивидуален, поэтому учебный процесс, в частности урок, конструируемый им, обладает уникальными чертами. Так же как в искусстве одна и та же тема, идея, проблема выражается у разных художников по-разному, в зависимости от личного отношения автора, специфики его художественного языка, стиля, особенностей среды (общества, времени, эпохи), в которой он существует, так и уроки искусства у разных преподавателей должны быть разными, по-своему уникальными. При этом учитываются индивидуальные (интеллектуальные, психические) особенности обучающегося, состав и уровень эмоциональной и эстетической подготовки группы.

Таким образом, урок являет собой авторское «художественно-педагогическое произведение».

Процесс обучения, принципы организации и методические основы урока должна быть направлены на создание мотивации, вовлечение обучающихся в самостоятельную творческую деятельность по усвоению новых знаний и успешному применению их на практике, активизацию развития всех сфер личности.

Наряду с использованием достижений передовой педагогической науки и практики в ходе образовательного процесса происходит апробация и зарождение современных методик и технологий, отражающих объективный и субъективный педагогический опыт.

В ходе приобретения педагогического опыта и мастерства педагогом вырабатывается оптимальное соотношение всех дидактических принципов и правил, логичность и взаимосвязь всех этапов обучения, создаются условия для эффективного обучения, воспитания и развития обучающегося с учетом его интересов и потребностей.

Используя связь с жизнедеятельностью и личным опытом обучающегося, знания, умения и навыки обучающегося и уровень его интеллектуального, физического, психического уровня развития, педагог обеспечивает формирование новых рациональных приемов мышления и деятельности, умение учиться, потребность постоянно пополнять знания, совершенствовать навыки.

Одним из главных условий успешной педагогической деятельности является применение комплекса мер, в частности, диагностика, прогнозирование, проектирование и планирование каждого урока, а также проведение самоанализа и рецензирование урока.

Создание на уроке психологического комфорта, атмосферы доброжелательности, взаимопомощи (а порой и соревновательности), сотрудничества между педагогом и детьми, взаимодействия между учащимися, вовлечение в учебный процесс родителей гарантируют преодоление психологических препятствий на пути обучения и повышение общей культуры обучающихся.

Урок перестает быть только формой обучения, но и становится формой коммуникации, а в целом, являет собой культурологический феномен.

Помимо урока как основной формы обучения в практике широко используются и дополнительные (внеурочные) формы, к которым относятся концерты, экскурсии, консультации, домашняя работа, дополнительные занятия, клубы по интересам, которые способствуют индивидуализации обучения, развитию интересов учащихся, расширению кругозора и формированию целостного представления об изучаемом объекте.

Урок перестает быть только формой обучения, но и становится формой коммуникации, а в целом, являет собой культурологический феномен.

Общие требования к уроку в соответствие с функциями обучения конкретизируются в положениях, которые отражаются в формулировании дидактических (образовательных, обучающих), воспитательных и развивающих задач, путем решения которых достигается цель урока.

Компоненты урока взаимосвязаны друг с другом и взаимообусловлены друг другом:

цель урока

задачи урока

тип урока

вид урока

структура урока

расход времени на различных этапах урока.

Педагогическое мастерство преподавателя проявляется не только во время урока, но и на всех этапах его подготовки, в частности, при планировании.

Моделируя урок, следует определить:

- тему, цель и образовательные, развивающие и воспитательные задачи в рамках учебной программы;
- тип занятия в связи с этапом освоения учебного материала, вид урока, и форму его проведения;
- наиболее эффективные технологии/методы и приемы обучения, способы взаимодействия педагога и обучающихся;
- учебное оборудование, наглядные пособия, нотный и иллюстративный материал, реквизит.

- ожидаемый результат;

- структуру урока, порядок и соотношение частей урока;

- учебный материал (основной и дополнительный), с учетом его содержания, объема и степени раскрытия в связи с возрастными психофизиологическими особенностями обучающегося;

- формы работы и целесообразность их применения;

- объем времени, выделяемого на каждый этап урока и форму работы;

- формы подведения итогов, степень достижения цели и решения задач урока;

- формы и объем домашнего задания;

- методические, монографические и другие (в том числе электронные) источники по подготовке педагога к уроку.

Общие требования к уроку в соответствие с функциями обучения конкретизируются в положениях, которые отражаются в формулировании дидактических (образовательных, обучающих), воспитательных и развивающих задач, путем решения которых достигается цель урока.

Дидактическая цель урока является определяющим фактором для построения урока и выбора его типа, который определяет этапы и формы работы над учебным материалом.

Каждый из типов урока регламентирует степень активного участия непосредственно на уроке педагога в паре педагог-учащийся: если на уроке изучения новых знаний функция преподавателя является главенствующей, то, например, на уроке практического применения знаний и умений функция преподавателя передвигается на второй план.

Форма проведения урока определяет его вид. В настоящее время все большее распространение получают нестандартные уроки, которые оживляют учебный процесс, способствуют его наибольшей эффективности. Наряду с традиционными уроками все чаще встречаются нестандартные (нетрадиционные).

Использование нестандартных форм проведения урока с одной стороны олицетворяет собой креативный подход педагога к учебному процессу, а с другой – несет опасность отхода от педагогических принципов и норм. Поэтому, выбор того или иного вида урока должен быть педагогически обоснованным, а обращение к нетрадиционным формам проведения занятия не должно быть приоритетным.

В связи с разнообразием целей и типов уроков четкой универсальной схемы построения урока нет. Однако, структура традиционного урока состоит из трех главных разделов:

1) организация работы (проверка домашнего задания, актуализация знаний и навыков, мотивация обучающегося, сообщение темы, цели и задач урока);

2) основная часть урока (формирование, освоение, углубление, повторение, закрепление, обобщение, систематизация, контроль знаний и умений);

3) подведение итогов (оценка знаний, оценка работы на уроке) и домашнее задание.

Преподаватель может самостоятельно выстраивать структуру урока, руководствуясь логикой последовательности разных разделов, их взаимосвязью, целесообразностью и эффективностью.

В структуре каждого урока есть внутренняя структура каждого этапа урока (микроструктура), которая определяется методами, приемами и способами обучения,

необходимыми для достижения цели и решения задач.

«Педагогическая технология» представляет собой определенный принцип построения деятельности педагога в определенной последовательности и целостности, а выполнение предполагает достижение необходимого результата и имеет прогнозируемый характер.

Практическая реализация научных знаний о педагогических явлениях, процессах обучения, воспитания и целенаправленного развития определяет степень педагогического мастерства преподавателя и является результатом самообразования специалиста. Этот фактор является безусловным для реализации одного из принципов педагогический деятельности – непрерывность образования.

Традиционными в преподавании являются такие методы работы: проблемный, объяснительно-иллюстративный, репродуктивный, исследовательский, частично-поисковый, эвристический.

В учебном процессе наряду с традиционными методиками, которые изучаются и осваиваются начинающими педагогами, широко применяются инновационные технологии, использование которых способствует постоянному совершенствованию деятельности опытных педагогов и направлено на повышение эффективности обучения.

Открытый урок – это методическое мероприятие, которое проводится для ознакомления коллег и руководства с прогрессивным педагогическим опытом, инновациями в области педагогики и методики, для демонстрации собственных педагогических достижений и презентации собственных методик, учебных программ, пособий и т. д. Такие уроки способствуют внедрению достижений педагогической науки в практику, распространению педагогического опыта, повышению квалификации преподавателей.

Необходимость проведения открытого урока может возникнуть в следующих основных ситуациях:

- пополнение методического актива с целью установления/подтверждения квалификационной категории (педагогического звания) специалиста;
- участие в педагогических/методических конкурсах;
- демонстрация передового педагогического опыта, инновационной методики, презентация творческого метода на методических занятиях, объединениях, курсах повышения квалификации преподавателей, конференциях и практикумах;
- проведение занятий для практикантов, студентов профильных учебных заведений;
- при аккредитации и различных видах мониторинга функционирования учреждения дополнительного образования.

В отличие от обычного урока, открытый урок – специально подготовленная форма организации методической работы. В то же время на таких уроках протекает реальный учебный процесс, во время которого преподаватель демонстрирует коллегам свой позитивный или инновационный опыт, пути реализации методической идеи, применение того или иного методического приема или метода обучения. В этом смысле открытый урок – средство распространения позитивного и инновационного опыта.

Открытые уроки проводят педагоги, имеющие высокий уровень научно-методической подготовки и педагогической практики, обеспечивающие высокую эффективность учебно-воспитательного процесса.

Как правило, открытые уроки посвящаются актуальным проблемам методической и

педагогической науки. Однако же, проведение открытых уроков по традиционным методикам рекомендуется начинающим педагогам для укрепления методической базы и практического освоения разнообразных методик и приемов. В таком случае, очень важной частью открытого урока является его подробный методический разбор и самоанализ.

Открытый урок обязательно должен включать в себя элемент новизны, что может отражаться в содержании учебного материала, методах и приемах его освоения, структуре урока и формах работы.

При проведении открытого урока соблюдаются все требования к учебно-воспитательному процессу. Урок должен проводиться в обычных условиях, без нарушения режима учебно-воспитательной работы, его продолжительность должна соответствовать нормам, утвержденным нормативными документами.

Повышение квалификации преподавателя во многом зависит от степени владения умениями анализировать свою деятельность и деятельность своих коллег.

Анализ и самоанализ урока должны быть направлены на сопоставление выдвинутых образовательных, развивающих и воспитательных целей с достигнутым результатом.

Анализ урока необходим:

- для повышения профессионального мастерства преподавателя; как средство оптимизации процесса обучения;
- для внедрения инновации в практику работы учебного заведения или педагогов;
- как средство контроля и обучения преподавателя;
- с целью оценки разных сторон учебно-воспитательного процесса.

Анализ урока представляет собой комплексный подход, в котором психологический, педагогический, содержательный, методический, воспитательный и предметный аспекты тесно взаимосвязаны.

Анализ – это рефлексия, позволяющая оценить сильные и слабые стороны учебного процесса, определить нереализуемые резервы, уточнить отдельные моменты индивидуального стиля деятельности.

Формы разбора урока могут быть разными.

Самоанализ (рекомендуется начинающим педагогам) осуществляется с точки зрения достижения методической цели. Как правило, самоанализ осуществляется уже в ходе подготовки урока, в его предвидении, затем в ходе самого урока, когда преподаватель осуществляет самонаблюдение, самообобщение и самоконтроль. При этом критически оцениваются положительные и отрицательные стороны урока, логичность в последовательности его этапов, эффективность методов обучения, степень овладения знаниями и умениями обучающихся, целесообразность использования иллюстративного материала, характеризуется темп, насыщенность, креативность, психологическая атмосфера урока. Необходимо осмыслить не только положительные стороны урока, но также погрешности и недочеты урока и наметить пути их устранения.

Обсуждение урока. Открытый урок, который проводился в рамках научно-практической конференции или методического занятия «Мастер-класс», как правило, не обсуждается. Если же открытый урок был предусмотрен планом работы методической секции/отдела/школы, то обязательным является его анализ и рецензирование.

Современный урок искусства – это урок-образ, который создается участникам

образовательного процесса – преподавателем и обучающимся.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гурье Л.И. Проектирование педагогических систем: Учебное пособие. – Казань, КГТУ, 2004
2. Киреева Е.Д. Анализ перспективного развития существующих форм образовательных Интернет-проектов // Инновации в образовании – 2002, № 4. – С. 38-40
3. Мамедова, Д. Н. Открытое занятие как показатель мастерства преподавателя // Образование и воспитание, 2017 № 2.– С. 82-84.

УДК 78.06

Т.Б. Сиротина,
г. Донецк

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕТОДА СТЕНОГРАФИИ А.В. МАЙСТРЕНКО В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ РИТМИЧЕСКОГО СЛУХА ОБУЧАЮЩИХСЯ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО

Процесс развития комплекса способностей личности требует длительной, целенаправленной работы, поскольку эпизодическое использование учебных заданий не может принести желаемого результата. Метод «стенографии ритма» А.В. Майстренко, преподавателя музыкально-теоретических дисциплин музыкальной школы № 12 г. Кривой Рог, связан с нетрадиционным подходом к развитию у детей чувства метроритмами представляет собой систему упрощенной записи ритмического рисунка мелодии в момент ее звучания.

Широкий охват учебного материала от освоения четырех основных длительностей в первом классе до более сложных ритмических групп – синкопы и триоли – в старших классах, способствует систематическому, поэтапному формированию знаний и навыков в этой области на протяжении пяти-шести лет обучения, согласно принципу движения от простого к сложному.

К сожалению, Анатолий Васильевич не оставил письменных методических пояснений и рекомендаций по применению на уроках стенографии ритма, что не позволяет преподавателям ознакомиться с авторской трактовкой данного метода. Поэтому целью статьи является ознакомление преподавателей сольфеджио с методом А.В. Майстренко «стенография ритма», который появился в музыкальной педагогике в начале 80-х годов XX века; выявление психолого-педагогических аспектов восприятия ритмических длительностей, выраженных специальными графическими символами – моделями.

Интерес дончан к методу Майстренко А.В. обусловлен тем, что он дважды приезжал в Донецк с выступлениями: в начале 80-х годов прошлого столетия для проведения серии мастер-классов в музыкальной школе № 4, а затем в декабре 2011 года – мастер-классов в школе искусств № 5. Харизматичность А.В. Майстренко, уникальность представленного им авторского метода – все это при общении с педагогом-новатором вызывало заинтересованность у слушателей, способствовало появлению его последователей.

Практическая значимость статьи обусловлена тем, что метод «стенография ритма» был апробирован на уроках сольфеджио на протяжении многих лет преподавателями Музыкальной школы № 4 г. Донецка, и на протяжении нескольких лет автором с учениками Донецкой республиканской специализированной музыкальной школы-интерната для одарённых детей.

При написании статьи были использованы авторские воспоминания о посещенных мастер-классах А.В. Майстренко, наблюдения, полученные в процессе работы с учениками над стенографией ритма, а также практические советы преподавателей, долгое время работавших по этому методу – это Ольга Александровна Гатун(г. Донецк) и Елена Васильевна Епимахова (г. Кривой Рог).

Метр и ритм имеют важнейшее организующее значение в музыке и являются одними из главных средств музыкальной выразительности. В комплексе музыкальных способностей чувство ритма является одним из наиболее значимых. Развитие чувства метроритма включает в себя компоненты, формирующие ощущение пульсации и равномерности движения, осмысление размера, а также осознание и сочетание звуков разной длительности – ритма, ритмических комплексов.

Среди названных сторон ритмического чувства – темпа, размера и соотношения длительностей – особое место занимает соотношение длительностей, которое неразрывно связано с понятиями доля и размер. По мнению А.Л. Островского: «Умение схватывать многообразие соотношений длительностей на фоне остро воспринимаемых пульсаций доли и размера в целом – этот навык и составляет главную заботу ритмического воспитания в сольфеджио» [2, с. 223].

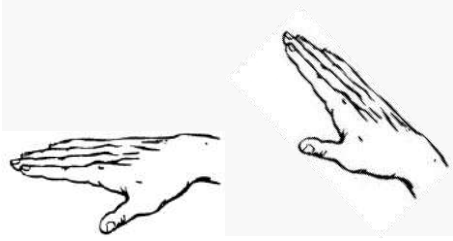
На воспитание данного умения направлен авторский метод Анатолия Васильевича Майстренко. Название, которое он выбрал для его обозначения, очень точно отражает его суть: «Стенография (от греч. stenosузкий, тесный, и grapho пишу) скоростное письмо, основанное на применении специальных систем знаков и сокращений слов и словосочетаний, позволяющее вести синхронную запись устной речи и рационализировать технику письма» [1].

Используемое автором упрощенное графическое изображение длительностей является своеобразным стенографическим «алфавитом», с помощью которого учениками над нотной строкой записывается ритм мелодии, исполняемой преподавателем. При создании метода А.В. Майстренко руководствовался целью воспитания у учеников навыка записи ритма мелодии диктанта за ограниченное количество проигрываний, чтобы оставшееся время можно было посвятить работе над ее интонационной стороной.

«Стенография ритма» А.В. Майстренко представляет собой новый прием графической фиксации, в основе которого лежит воспитание навыка определения длительностей (четвертных, восьмых, шестнадцатых) по количеству звуков, которые приходятся на одну счетную долю. При овладении этим навыком существенное значение имеет отсчет доли взмахом руки, так называемое тактирование, которое может осуществляться двумя способами: тактирование по долям такта, предложенное А.Л. Островским для начального этапа обучения, и тактирование по сетке размера, которого советует придерживаться Е.В. Давыдова.

А.В. Майстренко в своем методе использовал вариант, предложенный Островским, при котором движениями руки вниз-вверх отмечаются не сильная и слабая доли, а обе восьмые четвертной доли, т. е.доля дифференцируется внутри себя самой. При подобном движении рук четвертная доля осознается, по мнению А.Л. Островского, как «внутренне-распевная», упрощается восприятие и фиксация внутреннего ритмического многообразия долей (см. рис. 1):

рис. 1



та
ти
ти

ти
тили

Тактирование по долям может выполняться ка рукой, так и ногой – такой отсчет преподаватели ДМШ № 4 г. Донецка определили как «ножка-доля».

По размеру стенографические знаки чаще всего соответствуют метрической доле (четверти), реже – двух долей.

Стенографические знаки не даются в «готовом» виде – преподаватель совместно с учениками должен выявить характерные особенности в изображении ритмических длительностей и найти возможные варианты их упрощения (см. табл. 1):

табл. 1

СТЕНОГРАФИЧЕСКИЕ ЗНАКИ А.В. МАЙСТРЕНКО

Обозначение длительностей		
Традиционная форма записи	Модели длительностей	Словесное описание моделей
		ПРИ обозначении целой длительности используется традиционная запись
		половинная обозначается полукругом
		четвертная – вертикальной линией (сверху вниз)
		для обозначения восьмой используем хвостик, т. е. тот элемент, который отличает графическое изображение четверти от восьмой
		две восьмые – горизонтальная (вверху слева направо)
		четвертная пауза – произвольная нисходящая волнистая линия
		восьмая пауза – верхний элемент этого знака, похожий на запятую, расположенную горизонтально
		долгий пунктирный ритм – длинная диагональная (справа сверху налево вниз)
		группы из четырех шестнадцатых – горизонтальная из двух параллельных (вверху)
		группы из трех длительностей: восьмая в сочетании с двумя шестнадцатыми – горизонтальная одинарная для восьмой и двойные параллельные для шестнадцатых

		(вверху)
		короткий пунктирный ритм – диагональная линия в два раза короче, чем для обозначения долгого пунктирного ритма
		синкопа – знак, похожий на стрелку, направленную вверх
		триоль – знак, похожий на стрелку, направленную вниз

Данные модели, являясь средством обучения, могут быть отнесены к мнемоническому виду познавательной деятельности, и выполняют педагогические задачи, направленные на запоминание и воспроизведение представлений о длительностях звуков. Они очень просты для запоминания и записываются при помощи одного-двух движений. Задачу упрощения записи ритмических длительностей А.В. Майстренко решил следующим образом: он сократил время их графического отображения, убрав при написании длительностей нотные головки (кроме целой и половинной), а у восьмых и шестнадцатых еще и штили. Таким образом, в обозначениях остались только те элементы, которые отличают запись одних длительностей от других (это касается и записи пауз).

Направление записи вертикальных и диагональных линий в моделях осуществляется всегда сверху вниз, а горизонтальные линии записываются слева направо (исключением является группа из двух шестнадцатых и восьмой, запись которой начинается движением влево, затем вверх и вправо).

А.В. Майстренко ввел также ряд новых символических обозначений:

- ✓ для пунктирного ритма – длинная и короткая диагональ;
- ✓ для синкопы – знак, похожий на стрелку, ее восходящее направление связано с метроритмическим восприятием синкопы: ритмический акцент, который появляется в середине группы длительностей , создает акцентное напряжение (по выражению В. Холоповой) и отражается восходящим направлением в изображении знака ;
- ✓ для триоли использует знак, похожий на стрелку, в нем после ритмического акцента в начале группы акцентное разряжение (по выражению В. Холоповой) графически передается нисходящим направлением в изображении знака .

Для обозначения длительностей А.В. Майстренко использовал традиционные слоговые названия – ритмослоги, которые были дополнены Еленой Владимировной Иглиной, заведующей отделом музыкально-теоретических дисциплин МШ № 4 г. Донецка: долгий пунктирный ритм она обозначила словом «долгий», короткий пунктир словом «краткий», в момент звучания синкопы она использовала название этой ритмической группы, произнесенное в соответствующем ритме . Также, с целью избежать путаницы в изображении похожих знаков триолей и синкоп, для графического обозначения синкопы она использовала знак, похожий на группетто .

Использование метода А.В. Майстренко в процессе формирования ритмического слуха детей содействует решению одной из основных задач современной музыкальной педагогики – актуализации скрытых резервов умственной деятельности обучающихся.

Освоении стенографических символов на примере специально подобранных интонационных упражнений способствует: налаживанию метрической пульсации; освоению различных ритмических формул; правильному распределению количества долей в каждом такте, их выражению определенными длительностями.

Принцип единства и логическая взаимосвязь графических моделей позволяют определить метод «стенография ритма» как целостную систему. В отличие от «стенографии» мелодии, процесс которой происходит механически, занятие «стенографией ритма» происходит осмысленно, т.к. связан с постоянным анализом особенностей метра и ритма.

Использование метода А.В. Майстренко способствует развитию не только специальных, но и общих человеческих способностей, такие как память (зрительная и механическая), внимание, умение сконцентрироваться. Содействуя тренировке ума, метод в целом подобенусвоению нового языка, что всегда обеспечивает развитие новых нейронных связей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большая советская энциклопедия https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/135925/Стенография
2. Островский А.Л. Очерки по теории музыки и сольфеджио: Пособие для педагогов. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1954. – 303 с.

УДК 78.07

Т. Б. Сиротина,
г. Донецк

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ПРЕПОДАВАНИИ СОЛЬФЕДЖИО

Развитие педагогической науки на протяжении нескольких сот лет убеждает в приоритетности тех целей и задач, которые способны адекватно отражать потребности общества в данный период его развития.

В настоящее время сложилась ситуация, при которой уровень общеобразовательной и профессиональной подготовки преподавателей отстаёт от требований научно-технического прогресса. Владение навыками работы с компьютерными программами по обработке информации (текстовой, графической, звуковой), пользование сервисами сети Интернет является недостаточным для качественного изменения результатов системы образования. Для его достижения необходимо переходить на уровень самостоятельного создания учебных средств на базе функциональной грамотности преподавателя. Проникновение информационных технологий в область музыкального образования создаёт для преподавателей необходимость овладения новыми знаниями и навыками работы.

Модернизация процесса музыкального образования осуществляется при помощи внедрения мультимедиа технологии, благодаря которой восприятие учебного материала учащимися на уроках музыкально-теоретических дисциплин осуществляется через кинестетические и зрительные анализаторы, а не только через слуховые.

Мультимедиа технологии в учебном процессе могут представлять информацию в двух видах – статическую в графическом виде (таблицы, схемы, картинки), и динамическую в виде видео-презентаций (сиспользованием звукового сопровождения).Оба вида технологий объединяет ряд особенностей:

• многокомпонентная информационная среда объединяется в однородном цифровом

представлении (текст, звук, графика, видео, фото);

• обеспечивается надежное хранение информации любых объемов и отсутствуют искажения в процессе ее копирования;

• процесс переработки учебной информации отличается простотой.

Средством расширения возможностей преподавателя является ряд современных компьютерных технологий, таких как музыкальные энциклопедии, программы для сочинения музыки, обучающие программы, а также группа программ для сольфеджирования, развития музыкальных способностей и знаний по предмету «Музыкальная литература» [2].

Использование на уроках мультимедийных технологий дает преподавателю-теоретику возможность проявить накопленные знания и умения в новом направлении деятельности. Для создания электронных образовательных ресурсов с целью развития разных сторон музыкального слуха учащихся, преподаватель может использовать следующие компоненты:

Структура многокомпонентного мультимедийного продукта

<table>
<tr><td colspan="3">Визуальный ряд</td><td>Звуковой ряд</td></tr>
<tr><td>текст,
таблицы,
схемы и др.</td><td>картинка,
репродукция,
фото</td><td>нотный
пример</td><td>аудиофайл,
видеофайл</td></tr>
<tr><td colspan="2">создаются и обрабатываются
в программах Wordи
PowerPoint</td><td>набирается в нотном
редакторе Final, Sibelius,
MuseScore,
или MagicScore</td><td>комментарии
преподавателя,
интершумы,
видео</td></tr>
<tr><td colspan="3">обрезаются в программе Paint</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="4">при помощи видео редактора все компоненты объединяются
в готовый мультимедийный продукт</td></tr>
</table>

При создании мультимедийного проекта необходимо избегать следующие моменты, сформулированные О.И. Пащенко[1]:

– недостаточное качество представляемой информации;

– отражение исключительно личных взглядов создателей;

– создание точной электронной копии традиционных учебников;

–упрощенное, поверхностное изложение учебного материала.

Вместе с тем необходимо учитывать предположительные негативные последствия использования компьютера учащимися [2, с. 4]: возможный вред здоровью при бесконтрольной работе за компьютером; немотивированное использование информационных технологий (применение учебных средств, ориентированных на игровую деятельность).

Применение мультимедийных технологий на уроках даёт возможность преподавателю проявить накопленные знания в виде самостоятельно созданного видеопроекта, сделать урок информативно насыщенным, создать у обучающихся настрой на обучение, благодаря сочетанию вербальной и наглядно-чувственной информации. Навыки работы с

компьютерными программами в перспективе должны войти в квалификатор каждого преподавателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пащенко, О.И. Информационные технологии в образовании: Учебно-методическое пособие. – Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2013. С. 89.
2. Тлепсук, Ф.З. Применение ИКТ в преподавании музыкально-теоретических дисциплин в ДШИ https://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/2017/03/20/primenenie-ikt-v-prepodavanii-muzykalno-teoreticheskih-distsiplin-v

СЕКЦИЯ «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

УДК 37.018.43:741.02:77

Д. А. Котилевский,
г. Луганск

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОТОГРАФИИ ДЛЯ ОБУЧЕНИЯ ОСНОВАМ РИСУНКА В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННЫХ ЗАНЯТИЙ

Введение.

Хорошо известно, что художником нельзя стать, обучаясь рисованию по чужим картинкам и фотографиям. Перерисовка с фотографии – один их самых неприемлемых поступков который может совершить ученик в традициях академического художественного образования. Однако сегодняшние реалии и феномен дистанционного обучения, с которым пришлось столкнуться всем педагогам и ученикам бросают свои вызовы всей системе художественной педагогики и всей культуре в целом.

«Если невозможно остановить, то нужно возглавить и соответствующим образом направлять. А вот как это сделать, это зависит от нас», – дословно так высказался президент Российской Федерации В.В. Путин[4] относительно разнообразных «неудобных» культурных феноменов действительности. Рассматриваемый случай с «перерисовкой фотографии», – педагогам художественной направленности необходимо проявить такой же подход.

Актуальность проблемы.

Карантинные, противоэпидемические меры в которых мы работаем уже не первый месяц вынуждают учебные учреждения и педагогов проводить занятия с учащимися в разнообразных формах дистанционного обучения. Это могут быть платформы социальных сетей «Вконтакте», коммуникаторы«Skipe», «Telegram», «Viber»; онлайн конференции «Zoom»; или даже специализированные приложения типа «Moodle»,«ATutor» [3].

Когда речь идёт о общеобразовательных предметах – ситуация сложна, но не выглядит принципиально неразрешимой. Арифметика, диктанты, литература география или даже физика вполне адекватно могут преподаваться и контролироваться в любом из перечисленных выше каналов связи.

Принципиальные сложности появляются в дисциплинах, которые должны развивать творческие и технологические навыки учащихся, в частности учащихся художественных школ, студий, колледжей и ВУЗов. Такое преподавание связанно с высокой степенью точного восприятия темпоральной (хореография, музыкальное творчество), акустической

(вокал, хоровое дирижирование) и визуальной (рисунок, живопись, фотография) информационной составляющей разных форм творческого процесса. Если с хореографией и вокалом всё выглядит совершенно пессимистично, то с визуальными формами (рисунок и живопись) у нас есть некоторые возможности осуществить более высокий уровень дидактики[2, с.34-42] и контроля самостоятельной работы учащихся.

Методический рекомендации.

Здесь будет уместно напомнить общую методику преподавания рисунка с натуры [5, с.1-4].

1. Рисование с натуры следует начинать с организации наблюдения учащимися изображаемых объектов, чтобы научить их видеть натуру, анализировать форму, величину, строение и другие характерные признаки изображаемого предмета.
2. Построения рисунка начинают с изображения общей формы.
3. Проработка деталей.
4. В конце работы снова уточняют общее.
5. При переходе к самостоятельной работе учащиеся должны постоянно сравнивать с натурой свой рисунок на всех этапах.
6. Постоянный контроль преподавателем этапов и результатов выполнения работы.

Как нетрудно понять в условиях дистанционного обучения эта методика трудноосуществима по очевидным причинам. Однако есть пути приемлемого решения поставленных задач, теперь попытаемся их обозначить. Ни одна из перечисленных ранее технологий дистанционного обучения[3] не позволяет в должной мере показать наглядный материал и проконтролировать точность исполнения учащимся задания. Особенно, если мы говорим о рисунке с натуры.

Возможности камер смартфонов и веб-камер при проведении «онлайн» занятий, при поверхностном подходе к подаче материала не обеспечивают достаточно качественного визуального контакта учащихся и педагога. Прежде всего это происходит не из-за низкого качества оборудования, а по причине некоторых проблем методического характера.

Для качественного обеспечения организации наблюдения учащимися изображаемых объектов работы нам необходимо выполнить множество условий. В практическом смысле – педагог должен подготовить такой визуальный ряд, который будет максимально информативен и приближен к условиям реальной, очной визуализации. При вдумчивом, методически правильном подходе использование даже смартфона или бытового фотоаппарата вполне достаточно для выполнения такой задачи (при условии создания серии фотоснимков). Важно понимать, что одиночный кадр не даст учащемуся достаточной полноты восприятия предметной композиции. Одиночный кадр фотокамеры даёт нам единственный взгляд и совершенно недостаточно визуальной информации, которая необходима для рисования. С одиночного кадра возможно только недоброкачественное «перерисовывавние» чужого двухмерного изображения (фотографии). Наша задача – получение учащимися достаточных навыков отображения трехмерного предметного пространства на плоскости, – в таких условиях неосуществима. Для более точной постановки и отработки этой задачи преподаватель должен подготовить серию основных и вспомогательных фотографий, создать своеобразную «фото-натуру» которая будет более адекватно замещать «предметную натуру» в условиях дистанционного обучения.

Перечислим некоторые важнейшие практические рекомендации, которые необходимо учитывать для создания качественной «фото-натуры»:

1. Освещение должно быть достаточным для выполнения фотосъёмки без использования встроенных импульсных осветителей (т. н. «вспышек»).Направление света предпочтительно выше и слева (реже справа) от модельного пространства. Категорически не рекомендуется освещать учебную предметную постановку «от камеры». Для соблюдения колористического баланса, оптимально использовать естественный свет «от окна» или свет от обычной одиночной лампы накаливания с рефлектором и/или рассеивателем. В случае с искусственным светом желательно использовать максимально возможную дистанцию от осветителя до учебной постановки (во избежание излишне глубоких и резких теней). Настоятельно рекомендуется использовать одиночный источник света (запутанность теней для учащихся может стать критической проблемой). Категорически не рекомендуется использовать смешанный свет (одновременно лампа и окно, люминесцентные осветители, подвижные фонарики смартфона и т. д.), зачастую это не только дает невнятный светотеневой рисунок, но и нарушает колористическое единство изображаемых объектов.

2. Точка фотосъемки должна быть на уровне глаз рисующего и, как правило, – немного выше изображаемых предметов. Выполняя серию основных фотографий необходимо менять точку съёмки примерно в соответствии с рассадкой учащихся в студии во время очных занятиях (левее, правее, чуть ближе, чуть дальше). Для более чёткой постановки задачи каждому ученику группы, непосредственно рядом с предметной учебной постановкой можно расположить небольшие таблички с номерами вариантов, это позволит более чётко и однозначно выделить «основной» кадр для каждого учащегося. Меняя точки съёмки необходимо менять и табличку с номером. Распределение вариантов среди учащихся на усмотрение преподавателя, либо самостоятельно. Количество основных кадров должно быть достаточным, чтобы раздать учащимся несколько вариантов задания, остальные кадры будут вспомогательными.

3. При формировании основных кадров серии фотографий, реализующих визуализацию учебной постановки, –необходимо учитывать дистанцию с которой производится фотосъёмка. Удалённость точки съёмки должна быть сравнима с той дистанцией, с которой учащиеся рисуют натуру в студии при очном обучении. Даже ценой ухудшения детализации необходимо увеличивать фокусное расстояние фотокамеры или смартфона (использовать «зумирование») для получения приемлемых размеров учебной постановки в кадре. Категорически не рекомендуется фотографировать общий вид учебной постановки с малой дистанции, в этом случае угол зрения фотокамеры намного шире угла ясного видения поля зрения человека, что совершенно пагубно сказывается на восприятии формы, масштаба, и пространственного расположения объектов [1, с.56-59].

4. Фотография, снятая с нарушением пропорций и формы объектов не может быть использована как визуальная информация для рисования. Исправить такую фотографию в постобработке весьма сложно, зачастую в принципе невозможно. Поэтому для успешного выполнения фотосъёмки рекомендуется использовать подходящую по размерам вспомогательную рамку из любого материала. Установленная перед учебной постановкой такая рамка позволит преподавателю правильно выставить камеру и избежать ракурсных искажений формы объектов на фотоснимке. При позиционировании своей фотокамеры преподаватель должен ориентироваться на параллельность всех сторон формируемого кадра

фотокамеры или смартфона со сторонами рамки которая окаймляет учебную постановку. При изменении точки фотосъёмки –необходимо перемещать и рамку формируя другое виртуальное пространство «внутри рамы» [1, с.59-61]. Если вспомогательная рамка вошла в фотокадр она должна не мешать визуализировать основную постановку. Учащихся необходимо проинформировать зачем этот объект находится в кадре и о том, что изображать рамку в своём рисунке нет необходимости.

5. Для более точного понимания размера предметов в постановке желательно использовать специально подобранный соразмерный маркер масштаба. Рекомендуется выбрать такой «предмет-маркер», который доступен для очной визуализации учеником, предмет из типичного домашнего обихода (рулон бумажных полотенец, типичная булка хлеба, спичечный коробок, тетрадь, стакан, карандаш и т. д.). Этот предмет необходимо располагать таким образом, чтоб он был хорошо виден, но при этом не мешал визуальному прочтению компоновки всех значимых изображаемых предметов (не отбрасывал тень и рефлексы на учебный натюрморт). При смене точек фотографирования маркер также может быть перемещён, т.к. не является часть постановки, а служит лишь масштабным ориентиром. Учащимся следует пояснить, какой предмет в фотографии является масштабным маркером, они должны понимать это и не изображать его в своём рисунке(также, как и вспомогательную рамку).

6. Важнейшую визуальную информацию о текстуре, теневых и яркостных взаимоотношениях предметов в учебной постановке также необходимо дополнительно продемонстрировать. Для этого делается серия снимков фрагментов постановки, даже отдельных частей предметов с достаточно близкого расстояния. Это позволит учащемуся лучше воспринимать материальность предметов, рассмотреть рефлексы, цвет в тенях и в бликах. Такая серия снимков должна выполняться при том же освещении, что и основная серия. Необходимо следить, чтобы камера и сам преподаватель на отбрасывали тень на предметы, которые они фотографирует.

7. Общее впечатление от учебной постановки усилится, если преподавателю удастся сделать небольшой видеоролик обойдя со включенной видеокамерой или смартфоном вокруг учебной постановки. Ведь в реальном, очном процессе обучения учащиеся вполне могут осмотреть учебную постановку с разных сторон, как намеренно, так и просто проходя мимо во время перерыва. Этот видеоролик должен быть вспомогательным визуальным материалом; и ни в коей степени он не может быть основным или единственным визуальным пособием.

Перед тем как ставить учащимся задачу рисования с «фото-натуры» отличной идеей будет привлечь к тестированию полученного визуального фотоматериала своих коллег-художников, в чьих умениях нарисовать учебную постановку вы не сомневаетесь. Если, не видя оригинальной постановки, ориентируясь только на серию фотографий художник сможет сделать хороший рисунок – то ваш визуальный материал может использоваться как пособие для учащихся в освоении рисунка с натуры. Если опытный художник не сможет воспроизвести задуманное задание – следует поработать над совершенствованием «фото-натуры».

Подобный подход к созданию «фото-натуры» можно применять в учебном рисунке головы, торса, живой натуры, интерьера и даже ландшафта. Однако, фотосъёмка подобных объектов значительно более сложна для исполнения. Опыт показывает, что в таких случаях

более разумным будет привлечь профессиональных фотографов. Необходимо чётко поставить им задачу и активно участвовать в процессе, тогда результат будет более предсказуем и полностью устроит преподавателей рисования или живописи.

Подобная серия основных и вспомогательных фотоснимков будет значительно эффективнее визуализировать учебную постановку, чем одиночный кадр, сделанный самым дорогим фотоаппаратом, но без соблюдения рекомендаций, приведенных выше. Представляется, что такая «фото-натура» более пригодна в сравнении с одиночной фотографией для обучения начальным навыкам рисунка с натуры. Несколько хорошо выполненных«фото-натур» разных учебных постановок будут отличным методическим материалом и даже педагогическим капиталом. В дальнейшем существующий фонд можно повторно использовать в разные годы, на разных курсах (включая заочную форму)обучения. Кроме того, даже вне условий карантина и дистанционного обучения, – такой материал можно использовать для обучения лиц с временно или постоянно ограниченной возможностью посещения очных занятий, что имеет существенную значимость в социальной и учебной адаптации людей с ограниченными возможностями.

Важным фактором в условиях дистанционного обучения является контроль за ходом работы учащихся. Это подразумевает своевременные и постоянные отчёты учащихся о проделанной работе. А это, в свою очередь – овладение элементарными навыками репродуцирования всех этапов выполнения рисунка самими учениками. Педагогу необходимо провести консультацию учащихся по основам фоторепродукции или пригласить преподавателя фотографии. Важнейшие факторы успешной фоторепродукции уже описаны в рекомендация по фотосъемке учебной постановки. Прежде всего это качество освещения и соблюдение геометрических пропорций рисунка или колористического этюда (параллельность плоскости планшета и фотокамеры). В отдельных случаях учащийся также может произвести укрупненную фотосъёмку фрагментов своего изображения, которые вызывают сложности у него самого или вопросы у преподавателя. Правильная репродукция учебной работы, выполненная даже самым бюджетным смартфоном, даст учителю достаточно материала для коррекции самостоятельной работы каждого ученика.

Еще одним малозаметным, но существенным аспектом обмена визуальными формами информации между учителем и учеником является передача её через каналы связи. Реалии сегодняшнего дня таковы, что общение при дистанционной форме обучения осуществляется через социальные сети или посредством разных коммуникаторов, которые мы упоминали в самом начале. Преподаватель должен сам осознавать и проинформировать своих учеников о том, что не все способы передачи цифровой фотографии одинаково хороши. По умолчанию все фотографии в социальных сетях и коммуникаторах подвергаются значительному сжатию и обработке для уменьшения трафика и ускорения передачи. Это достигается заметным уменьшением размеров, компрессией и, следовательно, –заметной деградацией качества фотоизображений и видеороликов. Что неизбежно приводит к выхолащиванию и упрощению зрительных стимулов и, следовательно, тех визуальных впечатлений, которые формируются учащимся. Тем сложнее будет исполнить рисунок на достаточном изобразительном уровне.

Проделав достаточно трудоёмкий процесс создания «фото-натуры» будет неразумно испортить свой труд на этапе выставления задания в группе «Вконтакте»,«Viber» или в «ZOOM». К счастью – решение этой проблемы существует. В общем случае можно проконсультироваться у администраторов групп, преподавателей информатики или

компетентных коллег. В крайнем случае – можно использовать метод «проб и ошибок» и найти тот способ, при котором визуальная информация не будет деградировать. Эти несложные действия каждый преподаватель должен освоить в зависимости от того, какой канал связи он использует в дистанционной работе.

Некоторые рекомендации можно дать и сейчас. Опыт показывает, что совершенно неприемлемыми каналами связи для данных целей являются социальные сети «FaceBook», «Insatagram», «Tvitter». Относительно надёжно работает передача фотографий в виде «документ» в сообществах «Вконтакте». Система передачи визуальной информации в видеоконференциях ZOOM адекватно работает только в случае передачи файлов через окно чата (что тоже крайне неудобно). Относительно несложно и надёжно работает передача фото контента в режиме «без сжатия» в коммуникаторах «Viber»и «Telegram». Видео презентации удобно располагать на серверах видео-хостингов«RuTube»или «YouTube» (не рекомендуется с учётом нынешних реалий). Однако работа с видео-хостингами довольно трудоёмка и специфична, поэтому есть альтернативное и совершенно универсальное решение – облачные сервисы.

Облачные сервисы – распределённые и однозначно авторизированные файловые пространства в сети Internet которые предоставляются как специализированными хостинг компаниями («Mega», «DropBox», «GigaPenta»и др.),так и большинством почтовых провайдеров («Yandex», «Mail.ru», «Rambler», «Google»и др.), как дополнительный сервис к почтовому аккаунту. Пространство, выделяемое облачными сервисами, делится на безоплатное и тарифное. Безоплатно выделяется от 8 до 25 гигабайт (разными хостерами) информационного поля для структуры файлов, включая несжатое видео и фото. Этого пространства достаточно чтобы структурировать и разместить «в облаке» достаточное количество фото-, видеоматериалов на несколько лет обучения. Как правило, предусмотрена гибкая система управления контентом (чтение и запись по группам, распределения прав, администрирование, архивация и т. д.).

Автором апробирована система облачного хостинга для обмена фотографиями значительных размеров с более чем сотней учеников нескольких курсов за последние два года вынужденной работы в дистанционном режиме. Учитывая специфику преподавания визуальных дисциплин настоятельно рекомендуется обратить внимание на эту систему обмена фото и видео информацией. Потратив несколько часов на изучение и освоение облачных сервисов, преподаватель может получить отличный, надёжный и настраиваемый инструмент обмена и архивации визуальных заданий, с распределением целевого доступа для учащихся и коллег.

В целом наша задача – обратить ваше внимание на проблему точной передачи визуальной информации в условиях дистанционного обучения, выбор наиболее удобных реализаций в конкретных условиях достаточно велик.

Выводы.

Осознание проблемы – первый шаг к её решению. Ничто не может полностью заменить реального общения учителя и ученика в педагогическом процессе. Используя любые формы дистанционного обучения рука мастера не может помочь ученику уверенно ставить живописную кисть или овладевать смычком. Круг проблем, которые возникают перед преподавателями художественных дисциплин при дистанционной форме обучения весьма широк. Однако, одна из небольших, но значимых проблем – проблема рисунка с

натуры может быть в некоторой степени решена при методичном грамотном подходе.

Методические рекомендации, описанные в этой статье уже апробированы автором, и могут стать небольшим, но ценным подспорьем в нелёгком труде художественного педагога, особенно в сложившихся неблагоприятных обстоятельствах вынужденного дистанционного обучения. Кроме того, использование этих наработок, накопление важнейшего «педагогического капитала» – методического фонда будет полезным для адаптации и обучения лиц с ограниченными возможностями и/или в заочной форме обучения и в штатном режиме работы учреждений культуры и художественного образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ковалёв Ф.В. Золотое сечение в живописи: Учеб. Пособие.– К.: Вы-ща шк. Головное изд-во, 1989.– 143 с, ISBN 5–11–001336–5
2. Левичев О. Ф. Закон сохранения информации в дидактике // Шк. Технологии : науч. – практ. Журн. – 2009. - № 6. – Стр. 34-42.

Источники Интернет.

3. 12 бесплатных систем дистанционного обучения для организации электронного обучения персонала. [Электронный ресурс] // HR по-русски. https://hr-elearning.ru/top-besplatnykh-sistem-distancionnogo-obucheniya-personala/ (дата обращения: 12.10.2021)
4. ИЗВЕСТИЯ. [Электронный ресурс] // Культура. «Если невозможно остановить, то нужно возглавить» https://iz.ru/824338/egor-sozaev-gurev-andrei-tumanov/esli-nevozmozhno-ostanovit-nuzhno-vozglavit (дата обращения: 11.10.2021)
5. Рисование с натуры как основной вид изучения и познания действительности. [Электронный ресурс] // «Педагогический Колледж №4 Санкт-Петербурга»http://college4.ru/attachments/article/634/%D1%80%D0%B8%D1%81%20%D1%81%20%D0%BD%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D1%8B.pdf (дата обращения: 12.10.2021)

УДК 377.6:003

А. В. Лукавецкая-Радченко,
г. Луганск

РОЛЬ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ДИСЦИПЛИНЫ «ШРИФТ»

На изучение дисциплины «Шрифт» на отделении изобразительного искусства Луганской государственной академии культуры и искусств, согласно учебного плана, отводится 32 часа, из них на самостоятельную работу дано 16 часов. Студенты изучают шрифты на втором курсе один семестр. Хотя, используют шрифты все специальности на протяжении восьми семестров. Хочу задать вопрос: «Много это, или мало?» Конечно, на изучение такой сложной и интересной дисциплины отводится мало часов. Поэтому, чтобы овладеть на должном уровне грамотой шрифта, студенты должны активно работать самостоятельно.

Что же такое шрифт? Шрифт – самостоятельная область знаний, имеющая свою историю и свое важное место в социуме [1, с. 18].Шрифт может оказывать влияние на эмоциональное настроение человека: когда мы видим шрифт с мягкими, округлыми переходами, ярких цветов, используемый в детских книгах, у нас возникают ассоциации с детством, праздником и у нас поднимается настроение. Наоборот, строгий, темный, жирного начертания, заполняющий практически все пространство картинной плоскости – вызывает чувство подавленности, неуверенности, грусти.

В шрифте важную роль играет композиционное и цветовое решение, начертание букв,

от которых зависит восприятие самой информации. Все помнят красный, с квадратными засечками, эмоционально характерный итальянский, а в народе – революционный шрифт [3, с. 16].

Необходимо учитывать, что работая самостоятельно по шрифтам, студент не должен заниматься подражанием, дублированием, копированием чужих работ, а создавать свое «этакое», присущее при написании элементов букв, создании графических композиций только ему.

Задача преподавателя, при изучении шрифта мотивировать студентов к развитию самостоятельного мышления, формировать у них способность рассуждать над выполнением практических заданий, приобретению навыков, умений, применяя этот букет знаний в своих самостоятельных работах. Очень часто, самостоятельно выполненная студентом работа, перерастает в творческую работу. В рабочей программе по самостоятельной работе имеется хорошее задание: «Слово – образ». В этом задании студент через слово должен передать образность, связь рисунка букв с замыслом, настроение, целостность, композиционную слаженность – одним словом создать свой графический образ. В подобных заданиях, студенты учатся создавать свою изначально собственную, несколько упрощенную композицию. Студент в заданном формате, применяя знания: композиционное расположение, выбор шрифта, построение, цветовое решение и исполнение, создает композицию, в которой четко прочитывается образ, воспринимаемый зрителем мгновенно, без текстового прочтения.

Программа по выполнению самостоятельных работ построена по принципу изучения шрифтовой грамоты «от простого к сложному» и является важным моментом для создания усложненных шрифтовых композиций, таких как плакат.

Самостоятельно выполненную работу студент, чаще всего, воспринимает как продолжение аудиторных занятий, а оценка, полученная за самостоятельную работу, является показателем его знаний в целом. Студент не только выполняет работу самостоятельно, но он самостоятельно углубляется в предмет, ищет материал, подбирает литературу, делает эскизы. При этом, конечно, он сотрудничает с преподавателем [2, с. 24]. Сотрудничество преподавателя и студента во внеаудиторной работе заключается в том, что преподаватель, при необходимости, должен прийти на помощь и мотивировать студента к развитию своих способностей к приобретению знаний, навыков и умений.

Успех самостоятельной работы студента зависит от немаловажных факторов:

- в каких условиях выполняется работа;
- какими инструментами обеспечен студент;
- приобретённых навыков и умений;
- консультаций преподавателя;
- способности студента усваивать материал.

Делаем вывод: самостоятельная работа есть важная часть учебного процесса, позволяющая выявить качество усвоенного материала студентом, улучшить процесс изучения шрифтовой грамоты, раскрыть индивидуальный творческий потенциал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Искусство шрифта: работы московских художников книги / сост. И. Д. Кричевский. – М.: Искусство, 1960. – 148 с.
2. Карп А. Эстетика искусства шрифта / А. Карп. – М.: Книга, 1979. – 124 с.

3. Семченко П. А. Основы шрифтовой графики: учеб.пособ. / П. А. Семченко. – Мн.: Высшая школа, 1978. – 96 с.

УДК 37.036

А. В. Лукавецкая-Радченко,
г. Луганск

ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА В ДЕТСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ШКОЛАХ

На данный момент организация дополнительного образования в ЛНР рассматривается как важнейшая составляющая часть современного образовательного процесса.

Произведения искусства являются носителями базовых отечественных нравственных ценностей. Они формируют внутренний мир подрастающего поколения, позицию наблюдателя современного человека и воспитывают гармонично развитого гражданина нашего общества. Символически-образная форма искусства позволяет реализовать нравственный потенциал, выступает средством формирования и развития этических принципов и идеалов личности.

Становление личностной зрелости, заключающейся в осознанном выборе своего места в системе социальных отношений, во многом зависит от педагогических условий профессионального самоопределения учащихся, ориентированных на поступление в вузы художественного профиля [2, с.172].

В художественном образовании Луганской Народной Республики происходит поворот к новым специальностям не только в системе начального академического образования, но и в системе дополнительного образования. Современные формы изобразительных (пластических) искусств значительно расширили свои границы и наряду с такими традиционными видами, как живопись, графика и скульптура, появились новые дисциплины: дизайн в различных областях промышленности, полиграфии и архитектуры, компьютерный дизайн, мультимедиа. В связи с этим, расширение сферы деятельности в области художественного образования диктует необходимость более глубокого проникновения в проблемы преподавания предметов специального цикла в системе дополнительного образования и их значения для профессионального самоопределения учащихся.

Процесс формирования отношения учащегося к избираемой профессии и самореализация личности в современном обществе происходят в подростковом и юношеском возрасте. В этот период осуществляется выбор пути, осознание своего места в жизни и будущей профессиональной деятельности. Заложенный в подростках творческий потенциал наиболее полно раскрывается и реализуется в процессе практического освоения разных видов художественной деятельности под руководством художника-педагога. Становление профессионального самоопределения учащегося, ориентированного на поступление в вуз художественного профиля, во многом зависит от специфики условий его обучения в детской художественной школе.

Если в младших классах школы у учащихся формируется общее представление об искусстве в целом, то именно в старших классах формируется чисто профессиональная потребность к творчеству в конкретной сфере деятельности, готовность к сотрудничеству с педагогом в области определенного вида искусства. Преподаватель школы, опираясь на собственный педагогический опыт, на личные наблюдения за процессом детского,

подросткового развития, прогнозирует будущие результаты творческого процесса и раскрытия способностей учащихся в области художественных и пластических искусств [3, с. 257]. Активная выставочная деятельность учащихся способствует повышению самостоятельности, уровня мастерства, уверенности в своих силах при последующем профессиональном самоопределении. Различные виды художественной деятельности (графика, живопись, дизайн, скульптура) создают условия для раскрытия творческой индивидуальности, открывают подрастающему поколению новые возможности в собственном творчестве, в становлении будущих профессиональных навыков, формируют сопричастность к художественному, культурному наследию нашего народа [1, с.156].

Важное место занимает также содержательная целостность разнообразных творческих и учебных заданий: работа с натуры, иллюстрирование литературных произведений, создание композиций на различные сюжеты, плаката, отражающего актуальные проблемы современности. Данные учебные задания способствуют приобретению специальных знаний и навыков, необходимых для выбора будущей профессии, познанию учащимися своего места в нашем социуме.

Художественная педагогика, адекватно реагируя на все реалии жизни и изменения, происходящие в обществе, обогащается новыми методами и приемами, которые нуждаются в осмыслении, обобщении и систематизации, новыми подходами к каждому обучающемуся. При этом искусство педагогики опирается на наследие известных художников-педагогов, оказавших большое влияние на формирование традиций реалистической отечественной художественной школы. Применение художником-педагогом разнообразных инновационных методов в области освоения новых форм художественных и пластических искусств открывает новые возможности для каждого учащегося, в условиях нашего времени, и формируют сопричастность к культурному наследию общества.

Одной из основных образовательных задач ДХШ на современном этапе является привлечение в область системы дополнительного образования новых видов деятельности и таких аспектов организации творческого процесса, которые бы способствовали более эффективному развитию индивидуальности учащихся, а именно:

- изучение проблемы профессионального самоопределения учащихся на данном этапе;
- реализация профессионально-ориентированного подхода в обучении;
- использование психолого- педагогических аспектов профессионального самоопределения учащихся, с учетом их возрастных и индивидуальных психологических особенностей;
- использование форм и методов обучения, способствующих профессиональному самоопределению учащихся [4, с.7].

Таким образом, по итогам обучения в художественной школе учащиеся должны сделать осознанный выбор относительно своей будущей специальности при поступлении в учебное заведение художественного профиля.

Искусство, как наиважнейший компонент общего представления обучающегося о мире, его проблемах и взаимосвязях, аккумулирует многовековой опыт человечества. Обладая большим познавательным потенциалом, способным проникнуть в сложные процессы внутреннего мира подростка, обогащает его эмоционально-чувственный опыт и расширяет кругозор. Одновременно общение с искусством формирует эстетические потребности и

вкусы подрастающего поколения, приобщает их к мировым художественным ценностям. Воспитание на лучших образцах художественного культурного наследия прививает любовь к отечественной культуре и формирует личность гражданина, созидателя, строителя нашего нового общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе / Н. Н. Ростовцев. – М.: Просвещение, 1974. – 246 с.
2. Ростовцев Н.Н.История методов обучения рисованию / Н.Н.Ростовцев. – М.: Просвещение, 1981. – 192 с.
3. Сокольникова Н.М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе / Н. М.Сокольников.– М.: Издательский центр «Академия», 2006. – 368 с.
4. Яблонский В.А. Рисунок и основы композиции / В.А Яблонский // 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. шк., 1989. – 78 с.

УДК 377.6:74

С. В. Неколов,
г. Луганск

АДАПТАЦИЯ СТУДЕНТОВ I КУРСА К ТВОРЧЕСКОМУ ПРОЦЕССУ НА ОТДЕЛЕНИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Творческий путь каждого художника совсем непрост. Порой за легкостью и виртуозностью исполнения художником больших и малых работ лежат годы упорного труда, сюда безусловно входят и годы учебы. Иногда можно слышать такие суждения, что учеба не нужна, и она только портит даровитую индивидуальность будущего художника. Позволю себе не согласиться с таким мнением. Учеба непременно нужна. Любому делу надо учиться профессионально. Совсем недостаточно вдохновения, врожденных данных, если их не развивать и практически не применять то, к большому сожалению, они останутся невостребованными. Знание изобразительной грамоты, постижение опыта старых мастеров, знание истории искусств и мировой культуры делает художника самостоятельным, готовым решать сложные художественные задачи. Годы учебы – это есть всегда накопленный багаж знаний и умений, который всегда помогает любому художнику в решении творческих проблем. Если молодой художник по-настоящему увлечен изобразительным искусством, то перед ним откроется большой и прекрасный мир творчества. Раскрыть собственную индивидуальность, можно только овладев профессиональной грамотой [1, с. 30].

Я, всегда подчеркиваю, что наше учебное заведение особое, оно действительно творческое и очень важно, чтобы студенты с первых дней пребывания в нем это поняли. Совсем недостаточно правильно и грамотно рисовать натуру, студенты должны и проявлять себя как творческие личности. Как правило это происходит на уроках композиции. Этот предмет считаю самым главным для развития творческого мышления и становления будущего художника. Понятие творчества неотделимо связано с таким понятием как ремесло. Не владея им трудно быть полноценным творческим художником. Но бывает и наоборот, когда присутствует у автора только ремесло, а художественных образов нет или недостаточно, такое творчество вряд ли будет интересно зрителю. Поэтому важны многие аспекты в творческом процессе – это и ремесло, т. е. художественная грамота, общая культура, интеллект, умение видеть и мыслить. Безусловно, чтобы овладеть всем этим нужно время, годы учебы. А самое главное – это труд, который непременно развивает природные

данные каждого студента. Художник по-настоящему становится свободным, когда рука четко следует его мыслям, желанием выразить на холсте созданный автором в сознании образ, ту или иную ситуацию. Когда материал послушен автору и это чувствует всегда зритель. Очень важно здесь отметить большую роль такого предмета как технология материалов, который изучают наши студенты [1, с. 47].

Знания, полученные на уроках по технологии, остаются на всю жизнь. Очень важно знакомить студентов, как с классическими материалами, так и с новыми. Каждый раз, когда я встречаюсь на уроках композиции со студентами I курса, говорю им – уже необходимо думать о дипломной работе. Считаю если студент морально готов выполнять ту или иную творческую работу, то на 50% он уже ее выполнил. Наши студенты постоянно участвуют в разнообразных конкурсах по изобразительному и декоративно-прикладному искусству, что несомненно побуждает наших первокурсников также пробовать себя в этом направлении. Участие в конкурсах дает уверенность молодому автору, осознание чувства собственной значимости, уверенности в дальнейших творческих работах.

Хочу отметить, что все текущие задания по композиции на I курсе просты и сложны одновременно. Каждый из них уже может претендовать на тему к дипломной работе. Конечно, адаптируются быстрее и лучше те студенты, которые имеют базовую подготовку и общую культуру. Очень важно для студентов посещения выставок и музеев, знакомство с историей родного края и своего учебного заведения [2, с. 27].

Но, несомненно, главным фактором в подготовке студентов к решению творческих задач является работа с натуры, как по рисунку, так и по живописи. Рисуя натуру, студент учится понимать прекрасное, воспитывается вкус, художественное отношение к природе, ее величию. Умение видеть то, что другие просто не замечают. Работа над композицией, любой, начинается задолго, чем мы возьмем краски и кисти. В сознании должен родиться замысел, затем идет сбор материала, изучение натуры, поиск персонажей, создание непосредственно композиции, в начале эскиза, а затем и окончательного произведения, все это непростые этапы творческого процесса. Адаптироваться студентам I курса к творческому процессу помогают все преподаватели отделения каждый, несомненно, вносит свой вклад. Большая роль принадлежит кураторам, они знают и видят каждого своего студента. Постоянно общаясь, направляя их и мотивируя к творчеству. В наш век интернета я стараюсь все больше привить студентам интерес к книге, возможности более полно познакомиться с тем или иным художником, думаю, что это очень важно. Ведь на отделении у нас есть прекрасная библиотека. Желающие расширять свои познания в искусстве могут обращаться в юношескую и областную наши библиотеки города Луганска. Воспитывая у студентов I курса образное мышление, чуткое отношение к цвету, к поиску неординарных решений даже в самых простых темах мы пробуждаем интерес к творчеству [3, с. 13].

Большую роль играет психологический фактор. Важно найти преподавателю особый ключ на любом курсе. Адаптация студентов будет происходить быстрее в том случае, если студенты доверяют своему педагогу, а он в свою очередь оправдывает их доверие своим профессионализмом и вниманием.

Не стоит на I курсе браться за решение сложных композиций так, как в случае неудачи это всегда ранит молодого художника. Все пришедшие первокурсники имеют разный базовый уровень, поэтому для лучшей адаптации задания могут быть различны по сложности, я имею ввиду композицию. Следует уделять большое внимание домашним

работам студентам, там они наиболее откровенны в своих пристрастиях и умению [3, с 41].

Только организованный и умеющий самостоятельно работать адаптируется к творческому процессу быстрее. Поэтому очень важно начиная с I курса, день за днем работать со студентами, мотивируя и поддерживая их в творческих начинаниях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев С. О колорите. – М.: Изобразительное искусство, 1974. – 175 с.: ил.
2. Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты: рисунок, живопись, композиция / Г. В. Беда. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1981. – 239 с.: ил.
3.Беда Г. В. Цветовые отношения и колорит: введение в теорию живописи / Г. В. Беда. – Краснодар: Краснодарское книжное изд-во, 1967. – 182 с.

УДК 74.01/.09

Д. Н. Петишова,
г. Луганск

РАЗВИТИЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В РОССИИ

Формирование декоративно-прикладного искусство (далее – ДПИ) в истории искусств происходило постепенно. Изначально декоративное искусство включало в себя все вещи, окружающие человека в повседневной жизни и не имели никакой эстетической значимости, а тем более художественной.

В период эпохи Возрождения, к повседневным вещам и к предметам ремесла, отношение изменилось. Это произошло в связи с появление интереса человека к историческому прошлому, но главным образом с историко-культурным процессом произошло разделение на виды и жанры.

История русского ДПИ зародилась более 1000 лет назад. В период этого времени в ДПИ произошло становления единого художественного стилистического направления, развитие различных творческих школ, различие материалов по видам и способам технологической обработки.

Особенностью ДПИ является то, что искусство вещей не свободно от бытовых вопросов жизни. В период зарождения, и на протяжении всей истории развития, ДПИ, формирование происходило по двум причинам. Первая причина – это улучшение формы предмета, которое зависит от назначения и технологической эволюции. Вторая причина – это необходимость передачи образов в условно-изобразительной форме [2, с.9].

Над созданием общей картины русского прикладного искусства трудились многие исследователи.

В 1920-е гг. XX в. профессор Лев Григорьевич Оршанский был одним из первых.

Так же не менее важный вклад внес археолог, исследователь славянской культуры и истории Древней Руси Александр Борисович Рыбаков.

Значительную исследовательскую работу проделала выдающий искусствовед Татьяна Михайловна Разина.

Особенность русского искусства, состоит в том, что оно состоит из славянского язычества и христианской культуры. Никогда еще в истории искусства какой-либо страны, одно, так резко не противопоставлялось другому: новое-старому, коллективное-индивидуальному, массовое-уникальному, конструктивное-декоративному, декоративное-

станковому, и как это ни парадоксально, сама жизнь искусство [3, с.172].

Взаимопроникновение культур представляется, как и в больших архитектурных конструкциях, так и в малых художественных произведениях прикладного творчества. В ранних культовых православных изделиях бросаются в глаза языческие символы, а орнамент Древней Руси предполагает собой своеобразную вязь из элементов христианской культуры и языческих народных мотивов.

Формированию русского этноса способствовало образование российского государства. Одни лишь просторы предполагали встречу Востока и Запада, сложное слияние древних племен и великого народа с ярко выраженными национальными чертами жизни и быта, с его фольклором, легендами, мифами, обычаями и обрядами. В целом картина прикладного искусства отражает взаимообогащение культуры социальных верхов и низов.

Искусство фарфора, стекла и тканей возникло под влиянием высших обществ, а затем развивалось, удовлетворяя запросы широких кругов населения. Искусство Древней, Московской Руси и России является сложной системой, по сути, разных культур и искусств, но объединенных единой системой духовных и религиозных убеждений.

1920-е годы – время создания нового мира на развалинах, которые оставила Гражданская война. Для искусства – это период, в который в полную силу развернули свою деятельность различные творческие объединения.

В 1930-ые годы становится важнейшим периодом в истории советской художественной культуры. Особенно остро встала проблема традиции и освоения ценностей в наследии национальных культур. В декоративном искусстве четко появились его реалистические принципы.

Советским художником-живописецем, монументалистом, графиком и скульптором Александром Александровичем Дейнека был создан цикл мозаичных плафонов для станции метро «Новокузнецкая» (1934 г.). Мозаика и скульптуры украшают многие станции 3-й очереди московского метро.

Большие надежды в декоративном искусстве возлагались на орнамент. Феноменом орнаментального творчества является Театр оперы и балета в Ташкенте (1933-1947). Его стены и порталы были искусно обработаны сложной резьбой, тонкими геометрическими и растительными узорами, ажурными розетками, как снаружи, так и изнутри [1, с. 153-165].

Переломный этап в истории ДПИ наступил в середине 1950-х гг.

Текстильщики изначально были бардами нового направления декоративного искусства. Со второй половины 1950-х гг. появился новый текстиль, позволивший художникам работать с новыми структурами и использовать новые яркие краски. Это нововведение в текстиле совпали по времени с основанием молодежного фестиваля в Москве. В связи с выросшими объемами строительства жилых домов, начинается массовое производство сборно-разборной мебели, которая подходила бы к новым габаритам квартир.

Развитие декоративного искусства второй половины 1950-х и начала 1960-х гг. показало реальную картину его возрождения в стране, а также раскрыло творческие возможности художников в эстетическом изменении окружающей среды. Декоративное искусство в 1960-х гг. начинает приобретать свои свойственные черты. Если определить в двух словах, это путь от простого к сложному, от гарнитуры к пространственному ансамблю, от стилевой узости к свободному проявлению творческой индивидуальности [3, с.85-90].

В 1960-е гг. были созданы такие уникальные предметы прикладного искусства, которые

принципиально ставили вопрос о дальнейших путях развития искусства в целом. Тому яркий пример, художественное стекло и, в частности, творческая деятельность Б.А.Смирнова.

В конце 1960-х гг. стали возобновляться тенденции романтизма. Дух романтики проявился больше всего в поиске формы подсвечников, которая не случайно увлекала художников: на столе подсвечник выглядит скульптурным произведением искусства. Пламя свечи так же является частью произведения как эмоционально-образный элемент. Суть таких вещей, как подсвечник или камин, появившиеся в интерьерах, создать особую эмоциональную атмосферу в доме.

Показав свои результаты и возможности в конце 1960-х, начала 1970-х гг., и осознав свои различные задачи как вид творчества, советское декоративное искусство вступило в иное десятилетие. Оно было направлено на эстетическое изменение человеческого быта – как в будни, так и в праздники. Выполняя эти функции, декоративное искусство избегало крайностей исключительно потребительского и эстетски улучшенного подхода в решении своих сложных задач. Роль декоративного искусства заключается не в противопоставлении праздничного будничному, а именно в преодолении будничного с помощью праздника, хотя бы даже в самих этих буднях, потому что по самой своей природе декоративное искусство призвано постоянно переключать нас на радостное и целостное восприятие мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. История русского искусства / Под ред. И.А.Бартенева, Р.И.Власова. – М.: Изобраз. искусство, 1987. – 400 с.
2. Кошаев, В. Б. Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития / В.Б. Кошаев. - М.: Владос, 2014. - 288 с.
3. Молотова В.Н. Декоративно-прикладное искусство / В.Н. Молотова. – М.: ФОРУМ, 2010. – 288 с.

УДК 741.021

Н. А.Радченко,
г. Луганск

ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РИСОВАНИЯ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

«Рисование… такая же суровая и,
главное, точнаянаука, как математика.
Здесь есть свои незыблемые законы, стройные
и прекрасные, которые необходимо изучать…»
П.П. Чистяков

Рисование головы человека является непременной составляющей системы классического образования студентов и занимает особое место в изобразительном искусстве. Для правильного изображения головы необходимо обладать определенной системой знаний, умений и практических навыков, а для этого необходимо знать анатомические и конструктивные закономерности строения головы.

Студенты отделения изобразительного искусства Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского к изучению головы приступают на первом курсе второго полугодия, после усвоения закономерности изображения простых форм. Задача преподавателя воспитать у студентов объемно-пространственное восприятие натуры;

развить и укрепить принцип «рисования формой»; приучить исходить в работе от общего и последовательно переходить к деталям.

Под формой следует понимать геометрическую сущность поверхности, характеризующую ее внешний вид. Таким образом, любой предмет есть форма, а форма подразумевает – объем и голова человека не является исключением.

Голова человека является одним из наиболее сложных объектов изображения. Изображая голову, студент должен усвоить целый ряд правил и законов перспективного построения формы головы, изучить анатомическое построение, конструктивную схему основы формы и ее видоизменения в пространстве. Беда многих студентов и студентов отделения в том числе, заключается в том, что студенты часто пытаются ограничиться в рисунке поверхностным наблюдением, считая, этого вполне достаточно для отображения натуры[1, с. 68].

Благодаря свойствам нашего зрения голова воспринимается нами «сразу». Мы одновременно видим все ее пластические и световые качества, поэтому целостность зрительного восприятия и передача ее играют решающую роль в правдивом изображении. Чистяков по этому поводу говорил, что нельзя рисовать натуру, приставляя одну часть к другой, так как в натуре все существует вместе и вместе нужно все рисовать.

Но так как изобразить «все сразу», «все вместе» физически невозможно, а рисование головы по частям, как правило, приводит к отрицательным результатам, студент должен найти такой способ рисования, чтобы сохранить и целостность зрительного восприятия от натуры и проработать ее детали. Для этого следует построить обобщенную, но характерную массу всей головы, затем постепенно работать над выявлением сначала ее больших форм, а затем деталей, но не срисовывать их в упор по отдельности, а сопоставлять их друг с другом и со всей головой, как в натуре, так и на рисунке. Такая работа «отношениями» (в форме, в тоне, пропорциях) является в своем роде цементом, скрепляющим все части головы в одно проработанное целое[2, с. 85].

В рисовании головы, как и во всякой работе, необходимо придерживаться определенного порядка: работа должна иметь свое начало, середину и окончание. Нарушение этой последовательности ведет к неорганизованному, случайному срисовыванию натуры.

Таким образом, строгая последовательность в работе является главным условием успешного выполнения рисунка.

Приступая к рисованию головы, нужно позаботиться о расположении головы в заданном формате листа. Композиционное расположение головы зависит от поворота и наклона головы, а также от сопровождающего ее окружения.

Большая форма головы – сочетание шара и яйца. Большие пропорции головы имеют свои особенности: у одного человека лицевая часть более вытянута у другого человека более круглая лицевая часть. После того, как студент определился с композицией и большими пропорциями нужно найти отношение лба к лицевой части. Для этого нужно провести вертикальную осевую линию. В зависимости от положения головы эта линия будет располагаться по разному: фас, три четверти, профиль, но обязательно повторять объем формы яйца[4, с. 123].

Пропорциональные отношения лобной части и лицевой части отделяются горизонтальной линией, которые также повторяет объем формы яйца. Эта горизонтальная

линия располагается по расположению слезников глаз, а не так, как некоторые ошибочно считают по надбровным дугам.

Далее, от верхней горизонтальной линии до подбородка определяются пропорции лицевой части. Лицевая часть делится на две основные пропорции путем проведения горизонтальной линии от уголков рта. Эта вся конструкция называется «крестовиной». Расстояние между верхней и нижней горизонтальными линиями делится еще на две части в зависимости от пропорций носа и верхней челюсти. Эти пропорции важны для определения характера головы, поскольку каждый человек индивидуальный и длина носа может быть разной.

От индивидуальности зависит также и расположение глаз человека. Глаза могут быть распределены горизонтально от слезника к горизонтальной части (один вариант). Второй вариант слезник может быть выше края глаза. 3-й вариант – слезник может быть ниже края глаза. При определении этих основных пропорций нужно будет разрабатывать более мелкие формы лица.

Поэтому, студенту нужно внимательно отследить расположение глаз у позирующего. Глаза могут быть расставлены широко либо близко друг к другу. При рисовании натуры в фас определяется треугольник от зрачков глаз до кончика носа. Этот треугольник может быть разный: треугольник с острым углом, расположенный вниз, либо он может быть более тупым, все зависит от расположения носа и расположения глаз, и является основой для схожести с натурой.

При рисовании головы вне ракурса, расположение ушей намечается горизонтальными линиями по длине носа. Ширина носа зависит от расположения крыльев носа. Если от крыльев носа провести вверх вертикальные линии, то эти линии определят положение слезника.

На горизонтальной нижней линии крестовины определяется ширина рта.

После того, как найдены пропорции, начинаем разрабатывать большую форму головы с использованием тона. Определяем место нахождения скуловых костей, височных, верхней и нижней челюсти. Разрабатываем более мелкие детали лица с учетом большой формы и освещения.

Работая над деталями, не следует заканчивать их по отдельности; нельзя иметь на рисунке одновременно и законченные и только намеченные части. При таком порядке работы невозможно сравнивать изображенные формы друг с другом, то есть «работать отношениями» [3, с. 52, 128].

Особое внимание нужно уделить рисованию прически, она должна повторять форму черепа, как тоном, так и конструкцией. Прическа должна быть органично связана с объемом черепа.

Рисуя голову нужно определить связь головы с шеей, определиться с нахождением яремной ямки, сосцевидно-ключичной мышцей, которая крепится к внутренней головке ключицы, определяя яремную ямку и уходит к затылку черепа к сосцевидному отростку. В целом, работа над шеей должна быть цельной и напоминать цилиндр.

При правильном соблюдении пропорций характер головы должен соответствовать натуре.

Таким образом: различная степень освещенности, различная среда, в которой помещается голова, обуславливают различный характер трактовки форм. Пространственное

решение рисунка нужно прививать студентам с первых шагов их обучения, начиная с простейших натюрмортов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барщ А. Рисунок в средней художественной школе / А. Барщ. // 2-е изд., доп. – М.: Искусство, 1957. – 194 с.
2. Гордон Л. Рисунок. Техника рисования головы человека / Л. Гордон. – М.: Эксмо, 2004. – 120 с. : ил.
3. Рисунок для изостудий: От простого к сложному / А. Ф. Конев, И. Б. Маланов. – М.: АСТ, 2006. – 240 с.
4. Учебный рисунок в Академии художеств / Д. А. Сафарлиева. – М.: Изобразительное искусство, 1990. – 160 с.

УДК 377.6:7

К. А. Федоренко,
г. Луганск

ЗНАЧЕНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ ОТДЕЛЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Программа обучения изобразительному искусству ставит перед собой две основные цели:

–развитие эстетической культуры восприятия прекрасного в жизни и в искусстве, формирование художественного вкуса;

–приобретение знаний, практических навыков изобразительной грамоты и развитие творческих способностей студентов.

Для того чтобы передать свое впечатление от прекрасного, необходимо владеть изобразительными средствами, уметь говорить на языке искусства[1].Именно практические занятия рисунком и живописью дают возможность овладеть изобразительным языком. В результате непосредственной практики в рисунке и живописи углубляется представление о предметах, развивается зрительная память, наблюдательность, точность глазомера, моторика руки, тонкое зрительское восприятие цвета. Работа с натуры является обязательным элементом профессиональной школы изобразительного искусства. В процессе натурного изображения в памяти накапливается существенный запас впечатлений от натуры, который проявляется в творческой практике. Художник, овладев мастерством натурного изображения, ставит перед собой уже более сложные, творческие задачи. Наличие профессиональной грамотности определяет успех не только педагогической, но и творческой деятельности студентов[2, с.13].

Однако достичь видимых результатов занимаясь только на практических занятиях в учебном заведении нельзя, необходимо закреплять полученные знания самостоятельно. Только при постоянной, целенаправленной, планомерной самостоятельной работе, можно достичь хороших результатов в закреплении полученных навыков.

Не менее важным направлением в системе художественно – педагогического образования является творческое саморазвитие студентов. Современному обществу необходимы специалисты, обладающие критическим мышлением, способные к дальнейшей творческой самореализации. Учебно-методическое обеспечение создаёт среду актуализации самостоятельной творческой активности студентов, вызывает потребность к самопознанию,

самообучению. Таким образом, создаются предпосылки «двойной подготовки» - личностного и профессионального становления.

В настоящее время в системе образования, резко возрастает роль и значение самостоятельной работы учащихся в учреждениях профессионального образования, она становится неотъемлемым элементом учебного процесса. При самостоятельной работе достигается конкретное усвоение учебного материала, развиваются практические способности, столь важные для современной подготовки специалистов.

Самостоятельная работа имеет воспитательное значение. Она формирует самостоятельность, ответственность за порученное дело, творческое отношение к поставленной задаче. Все задания, которые студенты выполняют самостоятельно, направлены на прочное усвоение тем и закрепления практических навыков в процессе овладения живописной грамотой. Также, работая самостоятельно, они учатся анализировать свои работы сами, вырабатывая в себе самоконтроль и ответственность за свое обучение [2, с. 14].

Самостоятельная работа, играет решающую роль в становлении личности и деятельности будущего специалиста, поскольку выполняет ряд важных функций. Образовательная функция самостоятельной работы состоит в активном освоении студентами содержания образовательной программы, превращению полученных знаний в умения и навыки, формированию первоначального опыта решения профессиональных задач.

Развивающая функция служит обогащению интеллектуальных способностей, приобщению к поисковой, исследовательской, творческой деятельности. Воспитывающая функция заключается в формировании у студентов потребности в самообразовании, активной жизненной позиции. В ходе самостоятельной учебной деятельности у студентов формируется умение видеть горизонты личностного профессионального роста и стремление их достичь.

Самостоятельная работа выполняют определенные функции, однако служат единой цели – профессиональному совершенствованию специалистов, развивает в студенте творческую инициативу, активность и самостоятельность художественного и образного мышления, что особенно важно для будущих специалистов.

Творческая деятельность всегда рассматривалась, как одна из высших форм духовного освоения мира. Её важнейшей отличительной особенностью, является чувственно-образный характер: чувства и образы составляют основной материал, с которым работает художник [3, с.4]. Творческие самостоятельные работы закрепляют навыки самостоятельного поиска знаний, являются одним из самых эффективных средств формирования творческой личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев П. К. Основы изобразительной грамоты : учеб.пособ. / П. К. Аксенова. – М.: НИУ ИТМО, 2011. – 70 с.: ил.
2. Беда Г. В. Живопись: учебник / Г. В. Беда. – М.: Просвещение, 1986. – 191 с.: ил.
3. Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты: рисунок, живопись, композиция / Г. В. Беда. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1981. – 239 с.: ил.

СЕКЦИЯ
«ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

УДК 792

Д. С. Суржан,
г. Луганск

СЦЕНИЧЕСКАЯ ВЫДЕРЖКА И ЕЁ ФОРМИРОВАНИЕ У ДЕТЕЙ ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В ПРОЦССЕ ПОДГОТОВКИ И РЕАЛИЗАЦИИ МЕРОПРИЯТИЯ

Воспитание в юном исполнителе сценической выдержки является основным этапом его подготовки к выходу на сцену.

Сценическая выдержка – это способность исполнителя контролировать своё физическое и эмоциональное состояние вовремя публичного выступления.

В практике актёров, вокалистов, музыкантов и хореографов не так часто можно встретить понятие, относящееся ко всем видам исполнительских искусств.

Следует понимать, что сценическая выдержка даёт возможность держать под контролем тело, речь и чувства исполнителя. Очень важно не путать данное понятие с одним из элементов сценического движения и не создать новых мышечных зажимов.

К сожалению, важность формирования сценической выдержки многие недооценивают, и это является в корне не верным. Ведь стоит заметить, что в её основе помимо всего прочего лежит преодоление страха публичного выступления, именно это помогает исполнителю увереннее себя чувствовать и концентрироваться не на сидящих в зале зрителях, а на качестве своего выступления.

Сценическая выдержка помогает преодолеть страх публичного выступления и избежать волнения, которое отражается на качестве исполнения, а взамен приобрести: настойчивость, уверенность, ответственность, инициативность, самообладание и умение концентрироваться. Ведь всё вышеперечисленное составляет основу данного понятия и является навыками приобретёнными исполнителем в процессе длительной сценической практики [3, с. 74].

Сценическую практику и сценический опыт, так же можно считать ключевыми условиями, без которых формирование сценической выдержки невозможно.

Сценический опыт – это комплекс навыков, которые приобретаются каждым исполнителем не в период репетиционной работы, а в момент публичного выступления с помощью эмоционального контакта со зрителем.

Для приобретения такого вида опыта, исполнителю необходима постоянная и беспрерывная сценическая практика. А та же возможность принимать участие, во всевозможных мероприятиях, выступая при этом на различных сценических площадках.

Необходимо отметить, что сценический опыт – это всегда разные результаты и эмоции, но, невзирая на то, положительным или отрицательным был опыт, он в любом случае идёт во благо исполнителю.

Не стоит забывать, какое влияние на формирования сценической выдержки оказывают возрастные особенности исполнителя. Ведь каждый ребёнок - это отдельный мир, который формируется и расцветает под влиянием окружающих, родителей, друзей и педагогов. При работе с ребёнком стоит чётко понимать значение понятия «возрастные особенности», в чём они выражаются и как это может помочь преподавателю.

Возрастные особенности - это совокупность физических и психологических свойств,

характерных для большего количества людей одного возраста. В зависимости от возраста ребёнок выбирает для себя модель поведения, подражая разным возрастным и социальным группам, составляющим его окружение, и это не его личная прихоть, а возрастные особенности, с которыми нужно считаться [4 с. 123-151].

Именно поэтому для грамотной и продуктивной работы преподавателю необходимо досконально изучить основные особенности всех этапов школьного возраста и иметь индивидуальный подход к каждому ребёнку. Ведь даже находясь в одной возрастной группе, дети по-разному реагируют на происходящее с ними и вокруг них[2, с. 122-195].

Ребёнок – это самый искренний и наивный актёр. Благодаря яркому, детскому воображению им намного легче вжиться в роль и поверить в то, что все события происходят или происходили когда-то именно с ними. Искренность юного исполнителя очень подкупает и взрослого и маленького зрителя они сами того не замечая становятся соучастниками всего что происходит на сцене и сопереживают героям на протяжении всего мероприятия. Все понимают, что с детьми проделана большая работа, прежде чем их игру увидит зритель. Но мало кто понимает насколько трудоёмкая и обширная работа проделана каждым маленьким артистом в независимость от того какую роль он исполняет, и сколько во время выступления находиться на сцене час или несколько минут.

Попадая на сцену, ребёнок играет, познавая мир. Но важно понимать, что представитель любого школьного возраста не должен познавая мир таким образом приобрести психологические травмы в виде боязни сцены и любых публичных выступлений. Как уже было ранее сказано дети разного возраста нуждаются в определенном подходе свойственном этой возрастной категории и отдельно каждому ребёнку. Но все возрастные группы объединяет одно - страх публичного выступления. У каждого он проявляется по-разному и причины для него так же разные. Ведь во время публичного выступления один ребенок, который, казалось бы, недостаточно хорошо знает текст, может выступить достойно, это является примером того, что тревога не всегда наносит ущерб и может благоприятно повлияет на качество выступления. А вот другой, зная текст досконально увидев сидящих в зале зрителей, может не справиться с доставляющим дискомфорт чувством тревоги, забывает всё выученное и не может произнести ни слова. Неоднократно было доказано, что состояние «лёгкой взвинченности» перед выходом на сцену идёт на пользу исполнителю, но он должен уметь контролировать себя именно поэтому при подготовке ребёнка к выходу на сцену необходимо формировать у него сценическую выдержку[1, 83-98].

Однако сценическая выдержка у детей формируется не так как у взрослых исполнителей. Можно выделить несколько основных этапов, с помощью которых в период подготовки и реализации мероприятия можно сформировать в ребёнке основы данного понятие.

Первый этап – знакомство со сценарием и идейной направленностью будущего мероприятия. Читка, разбор каждого действующего лица, составление характеристики героев и доскональное изучение текста. Следует сразу исключить вероятность того, что ребёнок может не выучить текст и в дальнейшем это вызовет у него панику перед выходом на сцену. Так же артист должен понимать: что несёт в себе персонаж, какой он, кто его окружает и почему действия вокруг него разворачиваются именно так. Таким образом, исполнитель будет чувствовать себя увереннее.

Второй этап – репетиции, во время которых необходимо уделять внимание отдельно каждому исполнителю, следить за тем как он двигается, как ведёт себя на сцене, достаточно ли хорошо понимает, в чём именно заключается его задача. Ведь с каждой репетицией ребёнок привыкает действовать на сцене и сразу должен делать это осознанно, чтобы чувствовать себя комфортно и уверенно во время выступления. Стоит сразу объяснить ребёнку – чтобы во время мероприятия и репетиций он был сосредоточен на своём персонаже, не обращая внимания на возможный шум в зале и за кулисами. Освоив это, в исполнителе формируется ещё одна из составляющих сценической выдержки – умение концентрироваться на сцене.

Во время репетиций все участники мероприятия, находясь за кулисами, готовясь к выходу на сцену, ощущают себя частью единого механизма. В такие моменты в детях появляется чувство ответственности.

Таким образом, на основе индивидуальной подготовки каждого исполнителя, множественных, длительных репетиций, выступлений перед зрителем и постоянной поддержки преподавателя у ребёнка школьного возраста формируется сценическая выдержка, позволяющая ему в дальнейшем беспрепятственно развиваться, владеть собой и своими эмоциями обращая сценическое волнение в свою пользу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Г. Вильсон Психология артистической деятельности: Таланты и поклонники / Пер. с англ.- Москва: «Когито-Центр», 2001 г. – 384 с
2. Гамезо М.В., Петрова Е.А., Орлова Л.М. Возрастная и педагогическая психология: Учеб. Пособие для студентов педагогических вузов. России, 2003 – 512 с.
3. Ершов П. М. Режиссура как практическая психология (Взаимодействие людей в жизни и на сцене) / П.М. Ершов - Москва: Искусство 1972 г. – 352 с.
4. Сац Н. И. Дети приходят в театр / Н. И. Сац - Москва: Искусство 1961 г. – 312 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

1. ***Бичиашвили Александр Андреевич,*** преподаватель специалист ЦК «Оркестровые духовые и ударные инструменты» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*
2. ***Бурунжу Екатерина Евгеньевна,***специалист первой категории, председатель ЦК «Эстрадный вокал»колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*
3. ***Гайворонский Александр Сергеевич***, преподаватель специалист ЦК «Народные инструменты»колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*
4. ***Грибоедова Ирина Юрьевна,*** специалист высшей категории ЦК «Теория музыки и музыкальная литература» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*
5. ***Дроздова Екатерина Юрьевна,***преподаватель ГУДО ЛНР «Свердловская ДШИ №3»
6. ***Змиевская Майя Михайловна***, специалист высшей категории, старший преподаватель ЦК «Народные инструменты» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*
7. ***Змиевской Виктор Васильевич,***специалист высшей категории, старший преподаватель ЦК «Народные инструменты»колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*
8. ***Йовса Ирина Владимировна***, специалист первой категории, преподаватель, председатель ЦК «Оркестровые струнные инструменты» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*
9. ***Карленко Анна Викторовна,*** специалист высшей категории, преподаватель ЦК «Фортепиано»колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*
10. ***Кодаченко Елена Ивановна,*** специалист высшей категории ГУДО ЛНР «Алчевская детская музыкальная школа № 1 имени Ивана Алчевского» *(г. Алчевск, ЛНР)*
11. ***Котилевский Дмитрий Алексеевич,*** специалист первой категории ЦК «Художественное фотографирование» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*
12. ***Кузниченко Ольга Владимировна,*** преподаватель кафедры фортепиано, доцент кафедры фортепианоГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*
13. ***Логвинова Татьяна Владимировна,*** специалист высшей категории ГУДО ЛНР «Алчевская детская музыкальная школа № 1 имени Ивана Алчевского» *(г. Алчевск, ЛНР)*
14. ***Лукавецкая-Радченко Анжела Валентиновна***, Заслуженный работник образования, преподаватель-методист, заведующая отделением изобразительного искусства, председатель ЦК «Специальные дисциплины» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*
15. ***Лысенко Марина Николаевна***, специалист высшей категории ГУДО ЛНР «Алчевская детская музыкальная школа № 1 имени Ивана Алчевского» *(г. Алчевск, ЛНР)*
16. ***Малахова Татьяна Николаевна,*** специалист высшей категории, директор ГУ ЛНР «Луганское учреждение дополнительного образования - школа искусств № 4» *(г. Луганск, ЛНР)*

17. Мальцева Лариса Александровна,специалист высшей категории, преподаватель-методист ЦК «Теория музыки и музыкальная литература» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

18. Монахова Юлия Игоревна, преподаватель кафедры хорового дирижирования ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

19. *Нагапетьян Марина Анатольевна*, специалист первой категории, председатель ЦК «Вокальное искусство»колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

20. Неколов Сергей Васильевич, специалист высшей категории, ЦК «Живопись и композиция» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

21. Овчаренко Ирина Ильинична, специалист высшей категории, преподаватель-методист ЦК «Теория музыки и музыкальная литература» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

22. Огиря Нина Петровна, специалист высшей категории преподаватель, хормейстер ГУДО ЛНР «Луганское учреждение дополнительного образования музыкальная школа № 6» *(г. Луганск, ЛНР)*

23. Петишова Дарья Николаевна, методист отделения изобразительного искусства, преподаватель специалист ЦК «Дизайн и скульптура» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

24. Подлесная Инна Анатольевна, специалист высшей категории, преподаватель-методист музыкально-теоретических дисциплин КУДО Школы искусств №2 и КУДО Школы искусств №5, председатель секции преподавателей музыкально-теоретических дисциплин Методического совета УДО сферы культуры города Донецка, член президиума Методического совета УДО сферы культуры города Донецка *(г. Донецк, ДНР)*

25. *Простак Татьяна Алексеевна,* специалист высшей категории, преподаватель ЦК «Фортепиано» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

26. Простак Юрий Иванович, специалист высшей категории, старший преподаватель ЦК «Инструментальное искусство эстрады» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

27. Пшехачев Дмитрий Александрович, преподаватель ЦК «Вокальное искусство» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

28. Радченко Николай Афанасьевич, преподаватель ЦК «Специальные дисциплины» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

29. Решетов Артём Викторович, заведующий музыкальным отделением колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского», преподаватель высшей категории *(г. Луганск, ЛНР)*

30. *Семенова Светлана Анатольевна,* преподаватель кафедры вокала ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

31. Сиротина Татьяна Брониславовна, специалист высшей категории, преподаватель-методист музыкально-теоретических дисциплин Донецкой республиканской специализированной музыкальной школы-интерната для одаренных детей, КУДО Школы искусств №6 *(г. Донецк, ДНР)*

32. Смирнова Инна Ивановна, специалист высшей категории, преподаватель-методист ЦК «Оркестровые струнные инструменты», доцент кафедры «Оркестровые инструменты»

ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»*(г. Луганск, ЛНР)*

33. Суржан Дарья Сергеевна, преподаватель-специалист ЦК «Театральное искусство» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

34. Тесленко Татьяна Ивановна, специалист высшей категории, старший преподаватель ЦК «Эстрадный вокал» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

35. Фалалеева Валентина Геннадиевна, специалист высшей категории, преподаватель-методист ЦК «Народные инструменты» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

36. *Федоренко Ксения Анатольевна,* специалист второй категории, председатель ЦК «Живопись и композиция» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

37. Хохлова Татьяна Александровна, специалист первой категории ЦК «Народное музыкальное искусство» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

38. Челышева Юлия Евгеньевна, специалист высшей категории, преподаватель-методист ЦК «Оркестровые струнные инструменты» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

39. *Чепрасова М.Л.,*руководитель учебно-методического центра, преподаватель ЦК «Фортепиано» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

40. Шибка Владлена Владимировна, преподаватель ЦК «Оркестровые струнные инструменты» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

41. Яруллин Рустем Закиуллович, преподаватель ЦК «Оркестровые струнные инструменты» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Научное издание

МАТЕРИАЛЫ РЕСПУБЛИКАНСКОГО СЕМИНАРА-ПРАКТИКУМА

для педагогических работников организаций (учреждений), осуществляющих образовательную деятельность в сфере культуры и искусств Луганской Народной Республики

(27 октября 2021г.)

Ответственный за выпуск:
М.Л. Чепрасова

Технический редактор – *Л. А. Рыбальченко*
Компьютерный макет – *Л. А. Рыбальченко*

За достоверность изложенных фактов, цитат и других сведений отвечает автор

Издательство
Луганской государственной академии культуры и искусств
имени М. Матусовского
Красная площадь, 7, г. Луганск, 91055.
Тел.: (0642) 59-02-62

Свидетельство о внесении субъекта издательского дела
в Государственный реестр издателей, изготовителей
и распространителей издательской продукции
ДК № 4574 от 27.06.2013 г.