

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ, СПОРТА И МОЛОДЕЖИ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
КУЛЬТУРЫ ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
«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
(02 ноября 2022г.)**

УДК 37.013.2:13
ББК74.200.541

МЗ4

Материалы Республиканского семинара-практикума для педагогических работников (учреждений), осуществляющих образовательную деятельность в сфере культуры и искусств Луганской Народной Республики (г. Луганск, 02 ноября 2022 г.). – Луганск: Изд-во ЛГАКИ имени М. Матусовского, 2022. – 118 с.

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: А.Р. Титова

Редакционная коллегия:

Л.Н. Пилипец
А.С. Кобзарь
С.В. Петрик
И.В. Йовса
О.Л. Бурган
Т.С. Йвса-Мануйлова
Е.В. Губарь
И.А. Бойченко
А.В. Лукавецкая-Радченко
А.К. Мотылева

Ответственный за выпуск: М.Л. Чепрасова

Материалы докладов и сообщений, включенные в сборник, печатаются на языке оригинала.

*Рекомендовано к печати учебно-методической комиссией
ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
(протокол № 4 от 21 декабря 2022 года)*

© Луганская государственная академия
культуры и искусств
имени М. Матусовского, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

СЕКЦИЯ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

ПОДСЕКЦИЯ

«ХОРОВОЕ ДИРИЖИРОВАНИЕ И ВОКАЛ»

- | | |
|--|----|
| 1. Городец С.М. Формирование навыков певческого дыхания и звукообразования на уроках вокального ансамбля | 5 |
| 2. Липко Т.С. Методы и приемы развития дикции и артикуляции на занятиях вокала | 7 |
| 3. Садчикова Е.М. Ритмическое воспитание – базовый элемент музыкального развития вокального коллектива. Использование body percussion в практике вокального коллектива | 10 |
| 4. Карабут И.В. Гигиена и охрана детского голоса, как одна из главных составляющих в процессе воспитания начинающих певцов | 11 |
| 5. Соколенко Д.А. Исправление носового призвука в пении | 17 |
| 6. Андреева А.Г. Методика проведения занятия по сольному пению с «особенными» детьми | 19 |

ПОДСЕКЦИЯ

«ОРКЕСТРОВЫЕ ДУХОВЫЕ И УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»

- | | |
|---|----|
| 7. Бичиашвили А.А. Упражнения на развитие техники пальцев в классе ударных инструментов | 24 |
|---|----|

ПОДСЕКЦИЯ

«НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»

- | | |
|---|----|
| 8. Петрик С.В. Взаимосвязь искусств – основа развития ассоциативно-образного мышления музыканта | 29 |
| 9. Дорина Н.В. Роль дистанционных конкурсов в повышении мотивации к обучению обучающихся | 34 |
| 10. Проценко Т.В. Этапы работы над музыкальным произведением. | 40 |

ПОДСЕКЦИЯ

«ОРКЕСТРОВЫЕ СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»

- | | |
|--|----|
| 11. Головки И.И. Виола де гамба-предшественница виолончели | 45 |
| 12. Коробкина Г.С. Как удержать интерес к скрипке у начинающих учеников. Эффект настоящего артиста. Знакомство с произведениями Питера Мартина | 49 |
| 13. Кузюбердина Г.Н. Выбор репертуара – важный аспект скрипичного обучения | 52 |
| 14. Чекменева Д.А. Методика раннего музыкального развития детей созданная японским скрипачем и педагогом Синъити Судзуки | 57 |

ПОДСЕКЦИЯ

«СПЕЦИАЛЬНОЕ ФОРТЕПИАНО»

- | | |
|--|----|
| 15. Яруллина О.Ю. Анализ процесса работы концертмейстера с учащимися-вокалистами и учащимися-инструменталистами. Опыт работы концертмейстера | 64 |
| 16. Карленко А.В. Фортепианный ансамбль в условиях современности | 68 |

ПОДСЕКЦИЯ	
«ЭСТРАДНЫЙ ВОКАЛ И ЭСТРАДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»	
17. Простак Ю.И. Мотивное развитие, как способ формирования импровизационной линии	74
ПОДСЕКЦИЯ	
«ТЕОРИЯ МУЗЫКИ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА»	
18. Симоненко Е.В. Оппозиция мажора и минора в контексте средств музыкальной выразительности	80
19. Яруллина О.Ю. Креативный подход к уроку индивидуального сольфеджио в работе с одаренными детьми	81
СЕКЦИЯ	
«ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО»	
20. Рослякова Е.А. Методика исполнения вращательных движений классического танца	83
21. Сыроватко Н.О. Внедрение инновационных методов обучения на уроках хореографии в ГУ ЛНР «ЛУДО - ШИ № 4	86
СЕКЦИЯ	
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»	
22. Чечиль О.В. Роль компьютерных игр в обучении начинающих художников	88
23. Котилевский Д.А. Золотое сечение в практике изобразительного искусства	94
24. Черкасова А.Й. Практика репортажной фотографии и методика ее преподавания	99
СЕКЦИЯ	
«ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»	
25. Худолей М.В. Процесс производства декораций для оформления сценического пространства с целью понимания зрителем идейно-художественной целостности спектакля	102
26. Мазуренко О.В. Режиссерский этюд и его сценическое воплощение, как способ организации сценического пространства учащимися детских школ искусств	107
27. Мотылёва А.К. Акробатические упражнения, как способ развития координации движений и быстроты реакций у актеров	112
28. Пимонова Е.А. Тренинг на развитие фантазии, как одного из основных элементов мастерства актера	114

СЕКЦИЯ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

ПОДСЕКЦИЯ «ХОРОВОЕ ДИРИЖИРОВАНИЕ И ВОКАЛ»

УДК 784.96

***С.М. Городец,
г. Ровеньки***

ФОРМИРОВАНИЕ ПЕВЧЕСКОГО ДЫХАНИЯ И ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ НА УРОКАХ ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ

Цель урока: совершенствование навыка певческого дыхания и звукообразования в процессе работы над произведениями.

Задачи: формирование навыка певческого дыхания и звукообразования; развитие музыкально-образного мышления, совершенствование навыков для выполнения художественных задач; воспитание чувства коллективного исполнения, слухового контроля.

Тип урока: комбинированный

Форма урока: групповая

Методы обучения: объяснение, показ, беседа, практическая работа

Структура урока:

1. Организационный момент (приветствие, представление коллектива).
2. Актуализация темы урока.
3. Распевание с применением динамических оттенков, роль и приёмы работы певческого дыхания для исполнения штрихов, динамических оттенков.
4. Работа над произведениями.
5. Подведение итогов урока. Домашнее задание.

Содержание урока:

1. Организационный момент.

Добрый день. Открытый урок по теме «Формирование певческого дыхания и звукообразования на уроках вокального ансамбля» проводится с вокальным ансамблем старших классов ГУДО ЛНР «ДШИ №2 г. Ровеньки».

2. Актуализация темы урока.

Певческое дыхание – это опора голоса, его основная поддержка. Фундамент, на котором держится вокальная техника. Использование специальных упражнений для развития певческого дыхания, позволяют осваивать более продолжительные фразы в произведениях, играют большую роль в поддержке мелодических скачков, смены динамических оттенков. Хорошая, правильная опора влияет на звукообразование, приобретение высокой позиции певческого звука. Основная задача – сделать певческое дыхание естественной поддержкой голоса, чтобы решать художественные задачи в произведениях, более ярко раскрывать музыкальный образ.

3. Распевание с применением динамических оттенков, роль и приёмы работы

певческого дыхания для исполнения штрихов, динамических оттенков.

Положение корпуса свободное. Одну руку кладём на низ живота, чтобы чувствовать работу брюшной стенки. Медленный вдох через нос, задержка, губы плотно сжаты, вытянуты вперёд. Выпускаем воздух плавно, медленно, считаем про себя. Затем выпускаем воздух, прерывисто считая шестнадцатыми, затем считая триолями (повторяем 2-3 раза). Плотно сжатые губы способствуют созданию воздушного давления, и выход воздуха будет равномерным, как при плавном, так и при прерывистом выдохе.

Упражнения на близкое произношение согласных: проговаривание согласных в быстром темпе по группам; проговаривание скороговорок нараспев, сохраняя чёткость, многократно, используя весь выдох.

Упражнение «музыкальная машина»: брюзжание губами; подаём поток воздуха на губы; гортань свободна; звук близкий.

Упражнение на staccato «зи-и-и»: лёгкий звук, поддержка короткой подачей воздуха, благодаря пружинистым движениям пресса.

Упражнение на legato «ли-а-ли»: широкую гласную «а» направляем к месту формирования «и» потоком воздуха к верхним зубам.

4. Работа над произведениями.

«Эхо» муз. Е. Баева, сл. Л. Зубковой. Работу начинаем с проговаривания текста в ритме, без интонирования. Согласные должны быть чёткими, необходимо следить за сохранением динамики. Исполняем отдельно фразы, добиваясь резкой смены динамики на одном дыхании. Работаем над динамическим ансамблем.

«Ой, луга, луга» сл. и муз. Ю. Савельева. Пение на legato, на одном дыхании. При исполнении скачка нижний звук исполняем в позиции верхнего, на длинных нотах чувствуем внутридолевую пульсацию. Пение на форте в высокой тесситуре требует быстрого вдоха и распределения дыхания на всю фразу. Мягко и аккуратно взять верхние звуки помогает посыл воздушного потока на верхнее нёбо ближе к верхним зубам.

«Гимн лени», муз. Й. Гайдна, сл. Г. Лессинга. Начинаем работу над внутридольевой пульсацией. В закрытом слоге последний согласный звук должен быть чётким и проговариваться одновременно. Перед началом новой фразы отрабатываем короткий вдох (задержка), распределение дыхания на всю фразу. Работаем над распределением певческого дыхания в процессе исполнения динамических оттенков во фразах. При этом необходимо соблюдать динамический и ритмический ансамбль.

5. Подведение итогов работы. Домашнее задание.

Пение – сложный психофизиологический процесс. Овладеть правильным певческим дыханием, звукообразованием нужно не только для достижения техники исполнения, а также для передачи музыкально-художественного образа произведения. Коллективная вокально-хоровая работа требует внимания, сосредоточенности, слуховой активности. Практическое применение певческих навыков — это синтез кропотливой работы.

Домашнее задание — работать над правильным выполнением упражнений, контролировать свой звук, учиться слышать и чувствовать во время пения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики: 2е изд. / Л. Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 1996. – 368 с.
2. Плужников, К. И. Механика пения. Принципы постановки голоса: учебное пособие для СПО /

К. И. Плужников. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2021. – 96с.

3. Стулова, Г. П. Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором [Текст]: учебное пособие для студентов вузов / Г. П. Стулова. – М.: Классик Стиль, 2005 – 149 с.

4. Стулова, Г. П. Теория и практика работы с детским хором [Ноты]: Учебное пособие для студентов педагогических высших учебных заведений / Г. П. Стулова. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2002. – 176с.

5. Чесноков, П. Г. Хор и управление им: пособие для хоровых дирижеров/ П. Г. Чесноков. – М.: ГМИ, 1961. – 239 с.

УДК 78.071.2:784

***Т.С. Липко,
г. Луганск***

МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ РАЗВИТИЯ ДИКЦИИ И АРТИКУЛЯЦИИ НА ЗАНЯТИЯХ ВОКАЛА

Такая наука как артпедагогика зародилась ещё в древние времена. Наиболее востребованным это инновационное направление в педагогике 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 достижениям 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 к 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 тренировки, 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-рефлексивные 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 обуславливаются 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, погрузиться 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, колонны 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 (сценическое движение, 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 посредством искусства и применяемых методов, и приемов артпедагогики.

ЛИТЕРАТУРА

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

УДК 37.013:782.62:784

***Е.М. Садчикова,
г. Луганск***

РИТМИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ – БАЗОВЫЙ ЭЛЕМЕНТ МУЗЫКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНОГО КОЛЛЕКТИВА. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ BODY PERCUSSION В ПРАКТИКЕ ВОКАЛЬНОГО КОЛЛЕКТИВА

Вопросы ритмического воспитания являются актуальными как на начальном этапе музыкального образования, так и на последующих. Особенно остро проявляется необходимость развития чувства ритма в процессе коллективного музицирования, где исполнители следуют не только заданным параметрам музыкального текста, но и законам ансамблевого исполнения.

Задачи ритмического воспитания стали руководством к действию для педагогов с начала XX века, в это время сформировались одна за одной специальные методики. Идея постижения ритма через движение принадлежит швейцарскому педагогу и композитору Эмилю Жак-Далькрозу. Основоположник ритмики как учебной дисциплины Э. Жак-Далькроз говорил, что ритм должен быть «телесно пережит», «претворен в движении». На этом основана разработанная им теория ритмики, а точнее метод, система музыкального воспитания.

Эмиль Жак-Далькроз организовал ряд учебных заведений, в которых применялась методика ритмического воспитания («Школа музыки и ритмики» в Хеллерау, 1910 г., «Институт Жак-Далькроза» в Женеве, 1915 г.). После посещения Жак-Далькрозом России в 1912 году, его идеи стал пропагандировать С. Г. Волконский, возглавивший «Курсы ритмической гимнастики Жак-Далькроза» в Петербурге.

В 1920 году в Москве и Петрограде появились институты ритмического воспитания по методу Жак-Далькроза. В Московской консерватории на дирижерском факультете ритмика была обязательным предметом.

Среди ведущих советских ритмистов, начавших свою работу в те годы, были Н. Г. Александрова, Н. С. Кизевальтер, М. А. Румер и др.

Как известно, Орф-педагогика уделяет большое внимание именно ритмическому воспитанию. Система Карла Орфа складывалась с 20-х годов прошлого столетия, хронологически следуя за идеями Далькроза.

Метод Золтана Кодая также включает использование ритмического движения. Кодай был знаком с техникой Жак-Далькроза и последовал основным его принципам.

Элементы данных методик сознательно или интуитивно применяются преподавателями на уроках ритмики, сольфеджио, хорового класса. Но вычленив ритмическую составляющую и интегрировать в коллективное вокальное исполнительство, наполнив его яркими красками новых эффектов и раскрепощением творческой энергии

учеников, в полной мере дает возможность направление Body percussion (телесная перкуссия).

Body percussion — не новая идея, но воплощена в новом качестве. Основное ее отличие от известных методик ритмического воспитания в том, что она не нуждается в музыке, она сама становится ею.

Создавая ритмические элементы посредством собственного тела, исполнитель задействует все ощущения для передачи создаваемой музыки, разнообразия ритмических и звуковых сочетаний, характера их окраски и динамики. Применение этой техники в сочетании с пением народной музыки, авторских современных и даже классических произведений, дает эффект абсолютного обновления, свежести, новизны. Активизирует внимание учеников к выполнению всех исполнительских задач.

Внедрять практику телесной перкуссии в работу вокальных ансамблей, хоровых коллективов эффективно и целесообразно одновременно с приобретением основных музыкально-теоретических знаний, развитием навыков исполнения. Данная техника может стать вспомогательной при изучении таких тем, как длительности, ритм, метр, темп, как на начальной ступени музыкального образования, так и на последующих.

Необходимо отметить ценность техники body percussion в концертной деятельности вокальных коллективов. Даже эпизодически применив элементы перкуссии тела, можно преобразить привычный репертуар и преподнести его в новом прочтении.

Сочетание традиционных методологий ритмического воспитания и новых идей их воплощения способствует развитию музыкального восприятия (чувства ритма, темпа, характера и эмоциональной окраски музыки), развитию познавательных процессов и навыков самоконтроля, улучшению координации движений, развитию творческих способностей и артистизма учеников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Елисеева М. Н. Чувство ритма как один из аспектов музыкального воспитания // Теория и практика образования в современном мире: материалы VII Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, июль 2015 г.). – СПб.: Свое издательство, 2015. – С. 187-189.
2. Жак-Далькроз, Э. Ритм / Э. Жак-Далькроз. – М.: Классика XXI, 2006. – 409 с.
3. Каплунова И., Новоскольцева И. Этот удивительный ритм. Развитие чувства ритма у детей. – СПб.: Композитор, 2005. – 76 с.
4. Келдыш, Г. В. Энциклопедический музыкальный словарь / сост. Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский. – М.: Государственное научное издательство Большая Советская Энциклопедия, 1959. – 328 с.
5. Системы музыкального воспитания К.Орфа, З.Кодаи и Э. ЖакДалькроза [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://studopedia.ru/10_206348_tema-sistemi-muzikalnogo-vospitaniya-korfzkodai-i-e-zhak-dalkroza.html
6. Эмиль Жак-Далькроз и его метод (система) музыкального воспитания. Ритмическая гимнастика Эмиля Жак-Далькроза: методическое пособие / Вашкевич Н. Л. – Тверь: Тверское музыкальное училище имени М. П. Мусоргского, 2010. – 32 с.

УДК 784

*И.В. Карабут,
г. Стаханов*

ГИГИЕНА И ОХРАНА ДЕТСКОГО ГОЛОСА, КАК ОДНА ИЗ ГЛАВНЫХ СОСТАВЛЯЮЩИХ В ПРОЦЕССЕ ВОСПИТАНИЯ НАЧИНАЮЩИХ ПЕВЦОВ

Известно, что вопросы и проблемы связанные с развитием певческого голоса

учащихся детских школ искусств на данный момент являются не достаточно исследованными и освещенными. Особенно это касается весьма сложного и неоднозначного периода в развитии детского голоса, называемого мутационным.

Появившийся в педагогике в прошлом веке научный термин «ортобиоз», что означает здоровье, правильный образ жизни, по сути оказался началом формирования в ней нового раздела - «школьная гигиена» [1;3].

Сегодня в педагогике раздел «школьная гигиена» занимается изучением воздействия на организм ребенка факторов окружающей среды и формированием гигиенических правил, имеющих своей целью охрану здоровья и развитие физиологических возможностей организма детей и подростков. Следует отметить, что вопросы гигиены и охраны детского голоса в наше время приобрели достаточно актуальное звучание в стенах детских школ искусств. Причиной этому является то, что пение, само по себе, есть сложный анатомо-физиологический процесс и возникновение сбоев в работе каких-либо его составных, может приводить к серьезным нарушениям функций голосового аппарата.

Поэтому, с точки зрения личного педагогического опыта, вопрос гигиены и охраны голоса детей чрезвычайно важен и требует постоянного внимания со стороны педагогов и родителей.

Цель статьи - выяснить, в чем заключаются меры по гигиене и охране голоса у детей.

Итак, голосовой аппарат ребенка, находящийся в стадии постоянного развития, безусловно, отличается от полностью сформированного голосового аппарата взрослого, а это значит, что работать педагогу на занятиях с голосами детей необходимо очень аккуратно, совершенствуя как голосовой аппарат, так и личность воспитуемого в целом.

Мы знаем, что голос - это абсолютно любая совокупность звуков, воспроизводимая голосовым аппаратом. Певческому же голосу свойственны такие характеристики, как сила, тембр и высота. Высота голоса определяется частотой колебаний голосовых складок в секунду, причем, чем они чаще, тем выше звук [4]. Тембр представляет собой сложное звуковое качество и состоит из основного тона и обертонов. Громкость или сила звука прямо зависит от амплитуды колебаний голосовых складок [6,7]. Певческому голосу, находящемуся в здоровом состоянии, должны быть свойственны все эти три качества. В силу того, что голосовые складки детей при пении колеблются не всей своей поверхностью, как у взрослых, а преимущественно краями, их голос воспринимается как более слабый и тихий. Но благодаря качеству полётности, высоты, нежности, и в сочетании с правильной организацией занятий, к 9-10 годам детские голоса приобретают свою неповторимую «серебряную» окраску. В дальнейшем, к 12-15 годам, имеющие место мутационные процессы в голосе приводят к изменению всех физиологических параметров голосового аппарата, а именно, увеличению гортани, всей системы резонаторов, корня языка и голосовых связок, причем последние при этом начинают колебаться всей своей массой, а не только краями, как это было ранее. А так как все эти изменения происходят достаточно активно, то детский голос часто бывает не в силах быстро адаптироваться к ним и на какое-то время даже теряет свою устойчивость, тембровую окраску, силу.

Н. Полякова, в своем исследовании отмечает, что «занятия в период мутации, при обязательном соблюдении определенных ограничений по времени урока и вокально-технической сложности произведений, в большинстве случаев не только не противопоказаны, но и полезны, поскольку способствуют его сокращению, более плавному

переходу из этого периода в послемутационный» [4, стр. 140]. Вокальная практика доказывает, что во время пения в мутационный период мальчики не только сохраняют, но и развивают свой голос [2, стр. 124]. Также практика свидетельствует, что в случаях прекращения занятий в период мутации у большинства мальчиков теряется способность к пению [4, стр. 140]. Из личных наблюдений стоит заметить, что часто дети с так называемыми «средними» вокальными данными, при условии наличия правильной вокальной работы с ними, к окончанию мутации обладают хорошими певческими голосами. Вопросам охраны голоса в вокальной практике всегда уделялось и продолжает уделяться большое внимание, при этом можно выделить существующие три основных типа проблем препятствующих становлению и развитию вокального здоровья учащихся, а именно:

- экологическая;
- организационно - педагогическая;
- психолого-педагогическая [5, стр. 31]

Чтобы уменьшить негативные воздействия окружающей среды, так называемой экологической составляющей, исследователь В.В Емельянов предлагает «умные вокальные нагрузки на голосовой аппарат с помощью действия «микроциркуляции в мышцах и слизистой оболочке гортани» [2, стр. 38]. Согласно его утверждениям «защитная функция правильного голосообразования заключается в предупреждении заболеваний гортани, компенсации вредных воздействий, развитии голоса и подготовки к возможным нагрузкам в условиях экологических методов обучения» [2, с. 40; 8, стр. 25].

В русле организационно-педагогических причин, препятствующих развитию голоса учащихся-вокалистов в мутационный период, главным является недостаток опыта преподавателя, влекущий за собой перегрузки голосового аппарата детей и форсированное пение. Преподаватель сольного пения всегда обязан помнить, что искусственное сохранение у подростков качеств детского голоса неминуемо приводит к голосовым проблемам в будущем. Однако следует заметить, что и чрезмерное, искусственное ускорение процесса перехода к так называемому взрослому качеству звучанию голоса, непременно пагубно скажется на его развитии. Таким образом, процесс голосовой мутации у детей должен проходить естественно, плавно, но под профессиональным контролем педагога. К психолого-педагогическим угрозам, препятствующим процессу обучения сольному пению учащихся-подростков, следует отнести:

- а) потерю интереса к процессу обучения пению из-за возникновения психологического дискомфорта на занятиях;
- б) наличие чувства тревоги и общей подавленности у ученика на уроке сольного пения из-за временных проблем в овладении собственным голосом;
- в) дефицит понимания и поддержки со стороны преподавателя в процессе занятий вокалом;

Исходя из выше сказанного, следует заметить, что методами борьбы с психологическими препятствиями, пагубно влияющими на развитие голоса подростка, могут быть создание комфортной эмоциональной среды общения (дружеские доверительные отношения «преподаватель-ученик»); исключение излишне отвлекающих факторов (беседы на отвлеченные темы, присутствие посторонних на уроке и прочее), а так же обязательный подбор интересного для ученика репертуара, с учетом всех возможностей

и проблем, имеющих на данном этапе.

Необходимо отметить, что наиболее благоприятными для развития фонационной системы подростков являются правильно организованные занятия сольным пением в академической манере дважды в неделю под четким контролем педагога.

Так же педагогически целесообразно в процессе певческого обучения (для так называемых продвинутых учащихся), подключение внутреннего сознательного самоконтроля во время пения или «вхождение в себя», путем самонаблюдения воспроизведения собственного голоса — саморегуляции, которая отражает определенные составляющие певческого процесса [10,11]. Это способствует развитию навыков самостоятельности и самоанализа у подростков относительно работы с собственным голосом.

Заметим, что вопросы болезней голосового аппарата занимают важное место в теме гигиены и охраны голоса. Как правило, нарушая возможности голоса и имея различные происхождения, они могут весьма отрицательно сказаться на формировании вокалиста. Воспалительные заболевания верхних дыхательных путей, являющиеся временной причиной потери работоспособности голосового аппарата, обычно имеют вирусное происхождение. Всякие нагрузки на голос в этом случае следует прекратить до полного выздоровления. Перечислим основные профессиональные заболевания, связанные с неправильным использованием голосового аппарата:

1. осиплость или отсутствие общего звучания голоса из-за переутомления или форсирования;
2. покраснение настоящих голосовых складок и слизистой оболочки горла;
3. утолщения голосовых складок и их несмыкание;
4. кровоизлияние в голосовые связки;
5. образование узелков на голосовых связках;
6. потеря голоса из-за резкого воздействия на него (резкий крик, испуг);
7. потеря голоса по причине отсутствия правильной его постановки.

Известно, что узелки на голосовых складках бывают острыми и хроническими. Возникая при повышенной нагрузке на голосовой аппарат, острые узелки, при обеспечении голосового покоя, обычно рассасываются сами. Застарелые узелки удаляют хирургическим способом. Появление на связках узелков очень сильно сужает возможности голоса, поэтому с целью устранения предпосылок их повторного появления нужно избегать всяких вокальных перегрузок. Причиной кровоизлияния в голосовую связку тоже является несоразмерная нагрузка на голосовой аппарат. Оно случается при резком напряжении (крик, форсирование). Голос сразу «садится» и дальнейшая работа с ним становится проблемной. При полном голосовом покое кровоизлияние постепенно рассасывается и тоже может пройти бесследно.

Дисфония — это расстройство голосообразования, выражающееся либо в ослаблении функции голосовых складок (несмыкании), либо в состоянии спазма (пересмыкании). Как правило, причина при этом кроется в перенапряжении нервной системы и чрезмерной голосовой нагрузке, к тому же часто отягощенной определенной инфекцией.

Фоностения — это нервная усталость голоса, при которой петь становится тяжело, меняется тембр, ухудшается интонация. Причиной являются пение в неудобной tessiture,

а так же психические перегрузки. В качестве лечения показан полный голосовой и общий отдых.

Переутомление голоса — это еще один вид расстройства голосового аппарата, проявляющийся в ослаблении мышц гортани и приливу крови к ней. При этом певец утрачивает возможность легко управлять своим голосом. Во избежание переутомления вокальную работу прекращаем при первых признаках усталости.

У такого заболевания, как несмыкание голосовых складок, различают две формы возникновения: вирусную, протекающую в форме хронического или острого ларингита и физиологическую – перенапряжение голоса. Этот вид заболевания голосового аппарата наиболее часто встречается в подростковом возрасте, трудно лечится и длится более трех недель.

Таким образом, мы приходим к выводу, что детский голосовой аппарат чутко реагирует на любые негативные изменения в общем состоянии организма. Следовательно, переутомление, крик, злоупотребление крайними звуками диапазона, чрезмерные психические перегрузки, простуда могут стать причиной серьезных заболеваний голоса, но при этом следует заметить, что сформированный у ребенка в процессе вокальной работы правильный способ звукообразования, помогает решать многие из перечисленных выше проблем.

Становление голоса человека длится от рождения до периода его зрелости. За это время голос претерпевает на себе воздействие массы негативных влияний, что может приводить к его нарушениям.

Заметим, что очень часто родители, воспитатели детских садов, учителя школы даже детские врачи недостаточно знакомы с вопросами охраны детского голоса и, таким образом, становятся произвольными виновниками возникновения его нарушений. Приведем несколько примеров: некоторые матери спокойно относятся к крику младенца, ошибочно предполагая, что он в какой-то мере даже необходим для развития голоса, учителя требуют от учащихся громких ответов в шумном классе, не обращая внимания на то, что ученик после болезни говорит хриплым голосом; репертуар детских песен часто подбирается без соответствия диапазону голоса детей, воспитатель на улице в мороз с детьми запекает песню, якобы с целью организации внимания.

Итак, под понятием «певец» подразумевается здоровый человек с устойчивой психикой, соответствующим тонусом мышц, выносливой нервной и эндокринной системами. Следовательно, режим его жизни должен быть таким, чтобы всякие перегрузки и травмы сводились к минимуму и при этом имелись условия полного восстановления организма. В профессиональной практике часто встречаются такие моменты, когда на одном занятии голос ученика звучит хорошо, а на следующем он производит впечатление «чистого листа», словно он ничему не был научен или все забыл. Причина же кроется в усталости, расстройстве, возможном психическом перенапряжении накануне урока, из-за чего и возникла заторможенность его нервной системы.

Как было ранее отмечено, мышечная система певца тесно связана с нервной, поэтому достаточная мышечная активность для него является необходимой, что требует включения в общегигиенический режим определенного распорядка физических нагрузок, питания, труда и отдыха. Певцам рекомендовано заниматься общим закаливанием организма, а также не приводящими к усталости и простудным заболеваниям легкими

видами спорта, такими как теннис, плавание, ритмическая гимнастика.

Условием для ежедневного ощущения себя в хорошей вокальной форме является выполнение определенных гигиенических правил: много не разговаривать, не злоупотреблять высокими нотами и громким пением, соблюдать режим пения и питания. Известно, что оптимальной нагрузкой на голос являются 2-3 занятия в неделю с педагогом, и плюс, в зависимости от продвинутой ученика, его самостоятельные занятия дома. Однако следует помнить, что недопустимо, чтобы ученик уходил с урока с усталым голосом, поэтому в ходе занятия необходимы 2-3 перерыва по 3-5 минут.

Гигиена голоса неразрывно связана с режимом жизни и общегигиеническими правилами [9]. А так как под гигиеной голоса понимают соблюдение человеком определенных правил поведения, обеспечивающих сохранение здоровья голосового аппарата, то рассмотрим некоторые из них:

1. нагрузка на голосовой аппарат должна соответствовать степени его тренированности;
2. недопустимы форсированное звучание голоса, злоупотребление высокими нотами, криком;
3. недопустимы большие речевые нагрузки, пение во время болезни;
4. необходимо избегать резкой смены температуры, а также жары, холода, пыли и др.;
5. с разгоряченным голосовым аппаратом нельзя выходить на улицу в холодное время года;
6. рекомендуется избегать пищи и напитков, раздражающих слизистую оболочку горла, острого, излишне соленого, чрезмерно горячего или холодного;
7. совет для девушек: режим молчания в болезненные дни (3 дня) или снижение певческой нагрузки;
8. не заниматься пением сразу после сна, приема пищи и на пустой желудок;
9. в случае болезни органов голосового аппарата необходимо вовремя обращаться к врачу фониатору.

В заключении следует отметить, что голос имеет важное социальное значение в развитии ребенка как способ общения с окружающими, поэтому нарушения голосообразования влияют на развитие речи, нервно-психическое состояние, затрудняют коммуникацию, нередко становятся причиной неполноценности голосового аппарата во взрослом возрасте.

Степень нормализации голосовой функции оценивается по следующим параметрам: увеличение продолжительности фонационного дыхания, силы звучания голоса, отсутствия дополнительных призвуков изменяющих тембр, расширение диапазона звучания, формирование выносливости к голосовым нагрузкам.

В плане предупреждения различных голосовых расстройств важно заниматься охраной и воспитанием голоса с раннего детства, оберегая его от чрезмерных нагрузок, способных нанести непоправимый вред.

Таким образом, воспитание вокалиста связано с формированием у него навыков пользования голосом нормальной силы, высоты, без нарушений тембра.

Для организации работы по формированию голоса, соответствующего нормам, нужно учитывать знания: общие сведения о голосе и его характеристиках, физиологии

голосοοбразования и развитии голоса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнян, Л.З. Как лечить заикание: Методика устойчивой нормализации речи / Л. З. Арутюнян (Андрοнова). – М.: Эребус, 1993 - 160 с. ил.
2. Бейн, Э. С. Восстановление речи у больных с афазией / Э. С. Бейн, М. К. Бурлакова, Т. Г. Визель. – М.: Медицина, 1982. - 183 с.
3. Вильсон, Д.К.Нарушения голоса у детей / Д. К. Вильсон; Пер. с англ. А. В. Недвецкого. – М. : Медицина, 1990. - 446,[1] с. : ил.; 22 см.; ISBN 5-225-00493-8 (В пер.)
4. Волкова, Л. С. Выявление и коррекция нарушений устной речи у слепых и слабовидящих детей : Учеб. пособие / Л. С. Волкова. - Л. : ЛГПИ, 1982. - 68 с.
5. Воронин, А. С. Словарь терминов по общей и социальной педагогике: учеб. электрон. текстовое изд. / А. С. Воронин; [править Г. Д. Бухарова]. - Екатеринбург: ГОУ ВПО УГТУ-УПИ, 2006. - 135 с.
6. Выгодская, И.Г. и др. Устранение заикания у дошкольников в игре: Кн. для логопеда/И. Г. Выгодская, Е. Л. Пеллингер, Л. П. Успенская. – М.: Просвещение, 1984. — с. 1-21
7. Емельянов, В. В. Развитие голоса. Координация и тренинг / В. В. Емельянов. - 3-е изд., испр. - СПб.: Лань, 2003. – 192 с.
8. Ермакова, И. И. Коррекция речи при ринолалии у детей и подростков : Кн. для логопеда / И. И. Ермакова; Под ред. С. Л. Таптаповой. - М.: Просвещение, 1984. - 143 с.
9. Жинкин, Н. И. Механизмы речи / Акад. пед. наук РСФСР. Ин-т психологии. – М.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1958. - 370 с.
10. Педагогический энциклопедический словарь [гл. ред. Б. М. Бим-Бад; редкол.: М. М. Безруких, В. А. Болотов, Л. С. Глебова и др.]. - М.: Большая Рус. энцикл., 2002. – 528 с.
11. Полякова О. И. Теоретико-методические аспекты использования ТСО в процессе обучения пению подростков: диссертация кандидата пед. наук: 13.00.02 / Ольга Ивановна Полякова. – М., 2003. – 211 с.

УДК 37.036.5:784

***Д.А. Соколенко,**
г. Луганск*

РАЗВИТИЕ БАЗОВЫХ НАВЫКОВ ПЕНИЯ С ЦЕЛЬЮ КОРРЕКЦИИ И СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ГОЛОСА

Цель урока: развитие базовых навыков пения путем использования комплекса упражнений для функционирования нижнереберного типа дыхания, координации дыхания и высокой певческой позиции, активизации работы мышц мягкого неба, поиска точки резонирования.

Задачи:

1. Координация дыхания, верного положения мышц небной занавески и фокуса звучания на примере исполнения Вокализа №2 Г. Зейдлера и романса М. Балакирева «Ты пленительной неги полна» на слова А. Головинского.
2. Сформировать у студента понятие о точке резонирования для образования головного звучания.
3. Воспитание у учащегося верного представления о звукообразовании, воспитание культуры звука, чувства формы и стиля.

Тип урока: комбинированный.

Форма урока: объяснение, иллюстрирование, беседа, практическая работа.

Структура урока:

1. Организационный момент (приветствие, вступительное слово, представление ученицы).
2. Актуальность темы урока.

3. Работа над репертуаром – формирование понятий и навыков, исполнение вокальных произведений.

4. Подведение итогов. Обобщение.

Содержание урока:

1. Приветствие и представление ученицы – Цыба Елисавета, 2 курс.

2. Тема и ее актуальность.

Данная тема была выбрана нами в работу в связи с тем, что формирование базовых навыков в классе сольного пения — важнейший этап как для учащихся музыкальных школ, так и для студентов профессиональных образовательных. Чтобы приобрести базовые певческие навыки, мы используем комплекс вокальных упражнений и индивидуально подобранный репертуар.

В качестве подготовки голосового аппарата к пению были подобраны вокальные упражнения, нацеленные на коррекцию и совершенствование голоса.

Первое упражнение представляет собой нисходящее поступенное движение от квинты на слоги «Ми-Ре-Ля». Слог «Ми» позволяет студенту понять ощущение близкого извлечения звука и его направленности. Твердая, звонкая «р» приближает далекую гласную «э». Слог «Ля» провоцирует мягкое смыкание голосовых складок и способствует достижению наибольшего пространства для звука. В комплексе упражнение вырабатывает у студента понятие о высокой певческой позиции, близости звука и ровности звучания гласных.

Второе упражнение — поступенное движение от первой к пятой ступени с последующим возвращением в тонику «Ми-я». Целью данного упражнения является формирование у студента понятия о вертикальном построении гласных «и» и «я». Поступенное движение к верхней ноте и ее раскрытие на гласную «я» упрощает достижение верхних нот диапазона.

Пение тонического трезвучия в штрихе *staccato* на гласную «я» приводит в тонус мышцы мягкого неба, вырабатывает высокую певческую позицию, способствует собранности звука и его резонированию.

Нередко на начальном этапе профессионального обучения рекомендовано исполнение вокализов. В качестве примера студентка исполнит Вокализ №2 Г. Зейдлера. Сложность произведения для начинающего исполнителя заключается в пении на *legato* при четкости дикции и использовании низкого певческого дыхания. Отметим, что при слабом певческом тоне и неправильном дыхании теряется координация «дыхание-позиция», что приводит к неточному интонированию и некой вялости звука.

Романс М. Балакирева «Ты пленительной неги полна» на слова А. Головинского выбран также для приобретения навыка верного функционирования дыхания, вертикального формирования звуков, кантиленного пения. Сложность произведения заключается в обилии широких интервалов (кварта, квинта, большая и малая сексты), резкого перехода из нижнего регистра в верхний, нисходящего движения мелодии. Без крепкого дыхания, устойчивой высокой позиции на всем участке диапазона качественно выполнить все технические элементы невозможно.

Таким образом, рассматриваемая проблематика затрагивает несколько других важных аспектов на уроке сольного пения. В результате выполняемых упражнений, направленных на укрепление певческого аппарата, также решаются другие певческие

задачи: координация «дыхание-позиция»; воспитание культуры звука; формирование у учащегося верного представления о звукообразовании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ашрапова, Д. Д. Инновации в вокальной педагогике [Электронный ресурс] / Д. Д. Ашрапова – Режим доступа: http://evt.vocalmechanika.ru/article_10.php (дата обращения 20.10.2022).
2. Дмитриев, Л. Б. Голосообразование у певцов. / Л. Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 1962. – 511 с.
3. Морозов, В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. / В. П. Морозов, ИП РАН, МГК им. П.И. Чайковского, Центр «Искусство и наука». – М., 2002 - 496 с. Плужников, К. И. Механика пения: принципы постановки голоса / К. И. Плужников. – СПб.: Композитор, 2004. – 90 с.
4. Чарели, Э. М. Как развить дыхание, дикцию, голос / Э. М. Чарелли. – Екатеринбург., 2000. – 300 с.

УДК 376:784

***А.Г. Андреева,
г. Луганск***

МЕТОДИКА ПРОВЕДЕНИЯ ЗАНЯТИЯ ПО СОЛЬНОМУ ПЕНИЮ С «ОСОБЕННЫМ» ДЕТЬМИ

Проблема музыкального развития младших школьников с ограниченными возможностями здоровья в педагогической теории и практике, безусловно, очень значима на сегодняшний день. Определяющими факторами в этой проблеме становится как искусство, но и также медицина, наука, особенно, их синкретическая связь.

Возраст младших школьников особенно интересен и актуален в этом вопросе, ведь основы развития личности формируются именно в детском возрасте, и поэтому коррекционные действия арт-терапевтической направленности необходимо начинать в младшем возрасте, чтобы впоследствии достичь более эффективных и положительных результатов.

В новых социально-экономических условиях нашего общества остро и актуально встал вопрос о приоритетном значении обучения и воспитания детей с ограниченными возможностями здоровья, их становление и развитие. По статистическим данным, количество детей с ограниченными возможностями в мире ежегодно увеличивается, поэтому внедрение инклюзивного образования является актуальным и предусматривает применение инновационных музыкально-образовательных технологий, создание инклюзивного музыкально-образовательной среды для лиц с ограниченными возможностями и доступность учреждений внешкольного образования.

В России термин «дети с особыми образовательными потребностями» используется в более узком понимании инклюзивного образования и охватывает детей с нарушениями психофизического развития и детей с инвалидностью.

Инклюзивное художественное образование и само понятие «инклюзия» характеризует не только процесс обучения, но и составляют основу целого спектра педагогических, социальных, психологических и моральных задач. Слово «инклюзивный» означает принятие или «включения» лиц, имеющих образовательные проблемы, в том числе инвалидность, в среде учреждений образования общего типа. Актуальность форм обучения обусловлена рядом факторов: в мире увеличивается число детей и молодых людей, имеющих проблемы в обучении, имеющее экологическую, социальную,

политическую и экономическую поддержку. Перед обществом предстает дилемма: оказывать таким людям поддержку, дать возможность развиваться. Также создание равных условий для получения музыкального образования всеми гражданами без ограничений соответствует ориентирам общества равных возможностей для каждого человека.

Надо отметить, что художественная подготовка для детей с особыми потребностями должна быть ориентирована на духовно-эмоциональное и умственное развитие личности, в котором преобладают интересы и потребности детей, учитываются их психофизиологические особенности развития [1, стр. 4-11];

Принципами относительно успешного инклюзивного художественного образования признаны следующие:

- обеспечение всем учащимся полного доступа к сбалансированной и соответствующей учебной программе;
- предоставление всем учащимся возможности достичь своего потенциала в учебном, эмоциональном аспектах;
- рассмотрение всеми учителями себя как учителей учеников с особыми образовательными потребностями и признание обязанности преподавания для таких учеников;
- удовлетворение специальных музыкально-образовательных потребностей ученика, признание жизненно важной роли родителей или опекунов в поддержке обучения их ребенка [2, стр. 16-18].

Одна из более важных проблем музыкального образования современности – развитие новых подходов к образованию детей с особыми потребностями. Основа инклюзивного обучения — исключение любой дискриминации детей, что обеспечивает равное отношение ко всем людям, но создает особые условия для детей, имеющих особые образовательные потребности.

Развитие инклюзивного музыкального образования — процесс прежде всего достаточно сложный. Воспитание музыкального мышления, воображения, по нашему мнению, является одной из главных педагогических задач в музыкальной школе.

Музыка находится «внутри человека», в его сознании, воображении, чувствах. На собственном педагогическом опыте я убедилась, что «особенные» дети чрезвычайно музыкальны. Они точно интонируют попевку или мелодию, имеют хорошую музыкальную память. И задача педагога, позволить этим способностям проявиться, что позволяет раскрыть ребенку его собственный потенциал.

Дети с особыми потребностями часто одарены в музыкальном плане. Ребенок следует за ритмом, мелодией, вовлекаясь в движение телом, спокойное звучание музыки не вызывает отторжения.

Особенности музыкального воздействия на детей с инклюзией стали основой музыкотерапии. Музыкальная терапия более века распространена в мире и активно входит в социальное пространство многих стран. Она родилась в сфере медицинской лечебной практики, и имеет все шансы стать универсальной воспитательной системой. В практике накопились многочисленные примеры удивительного влияния музыки на человека такие, как исцеления детского церебрального паралича благодаря занятиям музыкой, или много раз подтвержден факт, что Ре-мажорная соната Моцарта прекращает приступы эпилепсии и даже освобождает от нее, улучшает зрение. Установлено, что звучание определенной ноты

меняет не только цвет, но и форму клеток. Звук «до» заставляет клетки крови восстанавливаться, а звук «ля» разрушает клетки раковой опухоли. Научно доказано, что музыка является ключом к иммунной системе, в адапционных механизмах организма. Музыка Моцарта способствует улучшению памяти, повышает интеллект, усиливает творческие процессы. Снять волнение и тревогу помогут мазурки и прелюдии Шопена, вальсы Штрауса, «Лунная соната» Бетховена. Для успокоения стоит послушать «Лунный свет» Дебюсси, «Аве Мария» и токкату ре-минор Баха, «Баркаролу» Чайковского.

Музыкотерапия показана всем детям. Неумение анализировать и усваивать информацию приводит к проблемам в обучении и тормозит развитие социальных навыков. Показателями к использованию такой терапии являются речевые нарушения, проблемы концентрации внимания, эмоциональные расстройства.

Все методы используются в определенном сочетании, которое определяет цели и задачи образования, воспитания, возраста, индивидуальных особенностей, уровня подготовки и специфики учебного предмета. Методы воспитания и обучения в артпедагогике направлены на овладение художественными средствами самовыражения, обеспечение удовлетворения особых потребностей, организации коррекционно-развивающей работы в разнообразных видах и формах музыкальной деятельности.

Выбор методов и форм обучения в артпедагогике определяется возрастными и индивидуальными особенностями; интересами и наклонностями; особенностями и степенью отклонений развития; целями и задачами развития детей.

Методы могут быть словесные — беседа, рассказ; наглядные — использование музыкальных произведений, показ рисунков, музыкальных инструментов; практические — упражнения. Словесные методы могут широко применяться в работе со всеми категориями детей с дефицитом внимания. Пояснения, уточнения, разъяснения — помогают ребенку с нарушением развития речи, слуха, зрения понять характер, содержание музыкального произведения. Наибольшего эффекта можно достичь при сочетании словесных методов с наглядными, а также с тактильными и кинестетическими методами, связанными с восприятием речи. Развитие восприятия музыки у особых детей осуществляется на полисенсорной основе. Во время слушания музыки используется зрительное восприятие игры педагога на инструменте, наблюдение за мимикой, движением рук. Затем слух ребенка воспринимает элементы музыки. Целесообразным будет использование системы упражнений для развития сценических способностей детей (сценические этюды). Пластическая выразительность достигается за счет упражнений-игр с воображаемыми предметами. Важно фиксировать мышечные ощущения для раскрытия образов невербальными способами. Сначала рассказ о музыкальном произведении, потом исполнение педагогом, потом движение под музыку. Итак, дети с задержкой психического развития отличаются медленным темпом восприятия, они не всегда точно реагируют на характер музыки, не могут дать вербальную оценку музыкальному произведению. Организация восприятия музыки с такими детьми требует использования коррекционно-направленных приемов. Среди разнообразных форм, методов и средств учебной работы музыкально-эстетическая деятельность занимает важное место в учебно-воспитательном процессе детей с особыми потребностями. Профессиональная деятельность педагога-вокалиста в условиях инклюзивного образования сочетает не только педагогическую и исполнительскую деятельность, но и знание общей психологии, коррекционной педагогики

и музыкальной терапии. Такие умения позволяют вести коррекционно-развивающую работу необходимую в условиях инклюзивного обучения.

Музыкальная терапия применяется во всем мире. Особенно активно она используется в коррекционной работе с детьми с особыми образовательными потребностями.

Терапия музыкой способствует восстановлению оптимального физического, интеллектуального, психического и социального уровня жизнедеятельности таких детей, что помогает их дальнейшей интеграции в социум [3, стр. 16-18];

Дети с синдромом аутизма

Что такое аутизм, или дети с расстройством аутического спектра? Прежде всего — это дети, для которых характерна малоконтактность. Это не болезнь, это особенность развития, через которую ребенок воспринимает мир по-другому. Все, что вокруг нас, этот ребенок видит и слышит не так, как большинство людей. Громкие звуки или очень яркие цвета часто пугают ее, а некоторые вещи, наоборот, очень сильно привлекают – ребенок может смотреть на что-то длительное время и проявляет недовольство и даже злость, если его отрывают от этого занятия.

Этот ребенок от рождения особенно остро ощущает свою незащищенность. Ему нужно больше времени, чтобы понять, что рядом с мамой и папой она в безопасности, что когда люди улыбаются — это хорошо, а когда плачут — плохо и т. др. Пока ребенок этого не поняла, ей страшно, дискомфортно, именно поэтому она закрывается от всего мира.

Особенностями детей с синдромом аутизма являются: неподвижный или «сквозной» взгляд; избегание физического контакта, объятий; неадекватная реакция на новое; отсутствие контакта со сверстниками (не общается, делает попытки убежать); любят звуковые игрушки и те, что двигаются; агрессия к животным, детей, аутоагрессия; задержка навыков жевания, самообслуживания; отказ от общения, эхолалии (повторение фраз, звуков), разговор о себе в 3-м лице [4, стр. 35].

Преподавателю, который учит такого ребенка, рекомендуется:

- установить положительный эмоциональный контакт с учеником, опираясь на стереотипы ребенка;
- желательно говорить негромко, не делать резких движений, не смотреть и не обращаться прямо к ребенку, не быть слишком активным и навязчивым;
- сохранять постоянство в обстановке, соблюдать заведенном порядке, нужно чередовать труд и отдых;
- осуществлять целенаправленную деятельность, так как дети быстро устают, отвлекаются даже от интересных занятий. Предупреждению этого способствует частая смена видов деятельности, учет желания и готовности ребенка взаимодействовать с педагогом. Успехом можно считать то, что ребенок соглашается быть рядом, пассивно следит за действиями. Если ребенок не выполняет задание, его внимание следует переключить на более легкое упражнение, действие, нельзя настаивать, доводить ребенка до негативной реакции. Такая реакция у ребенка свидетельствует о переутомлении или непонимании задачи;
- не употреблять слова: «ты испугался...», «не получилось...». Задача педагога – предупредить нарастание негативизма. По окончании задания надо вместе порадоваться успеху.

Распевки, выполнение упражнений и попевок.

Как известно, упражнение — это многократно повторяющееся, специально организованное действие, которое направлено на улучшение качества выполнения этого действия. Упражнение имеет большое значение для формирования навыков и умений. Благодаря упражнениям происходит автоматизация навыков, совершенствование умений и деятельности в целом.

По мнению психологов, упражнение является способом формирования определенных личностных качеств ученика: усидчивости, внимания, любознательности.

Итак, упражнение — одно из основных методов педагогики, применяемых у детей. Упражнение вокальный показ учителем, комментируемое упражнение, тренировочное упражнение.

В развитии певческой деятельности упражнение является широко используемым методом, без которого невозможно обучение этому виду деятельности. Умения и навыки пения формируются, прежде всего, в процессе пения с использованием упражнений.

На уроках сольного пения работая с учениками с особыми потребностями, особенно это касается детей с аутичным расстройством, новые вокальные упражнения должны подаваться постепенно, потому что таким детям очень сложно и тревожно учить что-то новое. Для них очень важно постоянство.

Следует отметить, что большую роль в работе с детьми с аутичным расстройством играет работа над гласными «А», «И», «О», «У», «Ы», «Е».

Звукосочетания, в свою очередь, также оздоравливают организм:

ОМ-снижает кровяное давление;

АП, АМ, АО, ИТ, УТ - исправляют дефекты речи;

УХ, ОХ, АХ-направлены на стимуляцию выброса негативной энергии и из организма.

Репертуар

Что касается подбора репертуара. На первом этапе обучения, это произведения миниатюры, и песни-ритуалы (приветственные, прощальные песни). Желательно, чтобы эти песни были неизменны на каждом занятии — так ребенок будет чувствовать безопасность и сможет настроиться на дальнейшее занятие и с удовольствием завершать его. Песни должны быть с «простым» текстом, давать возможность проявлять эмоции (печаль, радость, медведь идет, хитрая лиса). Сначала делать это вместе с учеником, чтобы он копировал. Это у них очень красиво получается! Потом предлагать сделать это самому. Важно, чтобы песенки-певцы, а также некоторые упражнения сопровождались наглядностью (иллюстрации, показ учителем)

В каждом конкретном случае необходимо найти песни, которые так влияют на ребенка, что приносят ему радость и покой. Этапы занятий необходимо структурировать так, чтобы не возник риск утомляемости ребенка. Введение нового репертуара, требует плотной подготовки, учитель должен чувствовать, что ученик готов к разучиванию новой песни.

Выводы

Следует сделать вывод о том, что такие адаптационные проблемы детей, как коммуникативные трудности, а также негативные психоэмоциональные состояния можно уменьшить и даже устранить с помощью пения, поскольку оно является одним из наиболее

доступных видов деятельности. Методы вокалотерапии артпедагогики, арттерапии, музыкотерапии с успехом применяются во всем мире для лечения и коррекции как физических, так и психических заболеваний: расстройств аутистического спектра, легкой и тяжелой формы нарушений речи, депрессий различного характера и других. В практике не только самого основателя музыкотерапевтического центра, но и его последователей, известны примеры не только положительной коррекции детей с ограничениями здоровья и их успешной реабилитации в социум, но и восстановление определенных функций организма (например, при условии начальной легкой формы аутизма возможно снятие данного диагноза. Подводя итог, можно отметить, что использование пения в решении проблемы лечения и коррекции детей с ограниченными возможностями действительно оправдано.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ашиток, Н. «Проблемы инклюзивного образования в Украине» Человековедческие студии: сб. науч. пр. Дрогобычского ГПУ имени Ивана Франко. Серия «Педагогика». №1/33. С. 4-11.
2. Бекетова, Ю. В. «Использование музыки в обучении детей с аутизмом». – Харьков, 2005. 35 с.
3. Ляшенко, О. Д. «Инклюзивное художественное образование: инновационная проблема XXI ст.». Профессиональное художественное образование и художественная культура: выводы XXI века: сб. материалов междунар. науч.-практ. конф. 16–18
4. Побережная, Г. «Педагогический потенциал музыкотерапии» Искусство и образование, 2008. № 2. С. 9-12.

ПОДСЕКЦИЯ

«ОРКЕСТРОВЫЕ ДУХОВЫЕ И УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»

УДК 781.62

***А.А. Бичиашвили,**
г. Луганск*

ТЕХНИКА ПАЛЬЦЕВ.

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ТЕХНИКИ ПАЛЬЦЕВ

Актуальность исследуемой темы обусловлена тем фактом, что в исполнительском аппарате профессионального музыканта есть различные постановки и техники рук для свободы движений и раскрытия художественного замысла композитора.

Ударные инструменты играют огромную роль в жизни человека. От начала времен и по сей день ударные инструменты развивались и эволюционировали вместе с человечеством.

Значимую роль в развитии играют популярные музыкальные стили, знаменитые музыканты и конструкторы, также развитие технологии производства инструментов.

В конце XIX века возникает джаз. Примерно в 1890 году барабанщики Нового Орлеана начали приспособлять свои барабаны к условиям сцены, чтобы один исполнитель мог играть на нескольких инструментах сразу. Ранние ударные установки были известны под коротким рекламным названием «trapkit». Бас-барабан этой установки пинали ногой или использовали педаль без пружины, не возвращавшуюся в исходное положение после удара, но в 1909 г. Ф. Людвиг сконструировал первую педаль бас-барабана с возвратной пружиной.

В 1920 г. Компания Gretsch стала производить корпуса барабанов по технологии многослоевого расслоения дерева. Первые обечайки были трёхслойными, в дальнейшем эта технология была усовершенствована.

С начала 1940-х компания изменила структуру и способ соединения обечайек, этот способ используется и сегодня.

В начале двадцатых годов был популярен «snowshoe» или чарльстон — ножная педаль, состоявшая из двух пластин размером со стопу, с прикреплёнными к ним двумя тарелками.

Около 1925 года барабанщики стали использовать «lowboy» или «sock» тарелки. Эти парные тарелки располагались на коротком стержне и так же управлялись ногой.

В 1927 году появился первый «highboys» или «highhat», позволявший исполнителю играть на нём как педалью, так и палочками, или комбинировать оба способа.

В 1918 г. в продаже появилась первая ударная установка Ludwig «Jazz-er-up». Установка включала в себя большой барабан 24`x8` (с колотушкой и прикрепленным вуд-блоком), малый барабан 12`x3`, и подвесную тарелку.

Барабанщики начали использовать настраиваемые том-томы, стойки для установки различных инструментов.

В 1931 г. Ludwig и Slingerland стали производить литую фурнитуру для барабанов. Были отобраны и развиты компоненты установки, сборка стала более качественной.

В 1935 г. Джин Крупа, барабанщик оркестра Бенни Гудмена, впервые начинает использовать «стандартную» установку из 4 барабанов, произведенную Slingerland. Развивалась техника игры, Джин впервые выступил как полноправный солист оркестра.

В 1940-1960 гг. происходит новое значительное изменение — джазовые и рок-барабанщики добавляют в свою установку второй бас-барабан. Примерно в то же время произошло ещё одно событие: Чик Эванс и Ремо Белли независимо друг от друга изобрели пластиковые мембраны барабанов на замену кожаным.

Новые пластики позволили более точно настраивать барабан, не были подвержены влиянию погоды, колебаниям влажности.

В 1962-1964 гг. Ринго Старр в составе The Beatles выступил на американском телевидении в шоу Эда Саливана. Началась битломания. Выпуск барабанов Ludwig удвоился.

Следующий этап (1970-1980) связан с зарождением и развитием хард-рока. Музыканты начали поиск нового звучания барабанной установки: стали использовать томы без резонансного пластика, увеличивать глубину барабана и добавлять новые барабаны в установку. Звук стал более громким, пробивающим. Стала широко развиваться технология записи ударных.

Также в эти годы появились барабанные синтезаторы, драм-машины, но они не смогли заменить живых барабанщиков.

Первая двойная педаль для бас-барабана была выпущена компанией DrumWorkshop в 1983 г. Теперь барабанщикам не обязательно использовать два бас-барабана, а достаточно поставить один и играть на нём сразу двумя педалями.

С 1990 г. Pearl и Тама изобретают систему крепления RIMS, при которой том крепится к стойке без просверливания дополнительного отверстия в барабане. Это позволяет избежать нежелательных вибраций и лишнего отверстия в корпусе.

Вследствие большого разнообразия ударных инструментов и разнообразия музыкального материала существует множество постановок и техник рук. Развитие техники пальцев поможет обрести свободу движений и лучшего контроля палочки.

Традиционная постановка рук — это не симметричная постановка рук, в которой, как правило, левая рука направлена ладонью вверх палочка ложится между безымянным и средним пальцами, прижимается большим. Ранние времена правая рука бралась практически в кулак, играли проворотом кисти в сторону. Сейчас барабанщики использующие традиционную поставку правую руку ставят во французскую или немецкую постановку.



Традиционная постановка рис. 1

Французская постановка рук — это когда палочка ложится на четыре пальца и придерживается большим пальцем, большой палец направлен вверх.



Французская постановка рис. 2.

Немецкая постановка рук — это когда палочка ложится на первую фалангу указательного пальца, большой палец прижимает палочку всей фалангой, средний безымянный мизинец прижимает палочку. При этом ладонь направлена вниз.



Немецкая постановка. Рис 3.

Развитие техники пальцев поможет обрести свободу движений и лучшего контроля палочки. Рассмотрим комплекс упражнений для развития техники пальцев. Для того что бы начать использовать технику пальцев нужно перейти на французскую постановку рук.

В начале для простоты будем учиться играть каждым пальцем на каждой руке. Также для анализа и лучшего контроля мы будем использовать руки по очереди.

Первое упражнение:

Руки поставить во французскую постановку. И начинаем движения с указательного пальца. Играем указательным пальцем 2 минуты шестнадцатые ноты в темпе, при котором будем контролировать движение. Предлагаю темп 45-50 ударов в минуту, можно медленнее. Дальше переходим к среднему пальцу так же играем шестнадцатые ноты по 2 минуты, тоже самое делаем с безымянным и мизинцем. После этого делаем все тоже самое с другой рукой, предыдущая рука отдыхает.

Второе упражнение:

Рука во французской постановке, играем каждым пальцем по одному начинаем с указательного до мизинца и назад. Играем один такт 4/4 шестнадцатыми нотами, следим за точным переходом с пальца на палец, играем по 2 минут каждой рукой по отдельности.

Третье упражнение:

Играем каждым пальцем по 4 шестнадцатых длительности начинаем с указательного до мизинца и назад. Следим за точным переходом с пальца на палец, играем по 2 минут каждой рукой по отдельности.

Четвертое упражнение:

Играем каждым пальцем по 3 шестнадцатых длительности начинаем с указательного до мизинца и назад. Следим за точным переходом с пальца на палец, играем по 2 минут каждой рукой по отдельности.

Пятое упражнение:

Играем каждым пальцем по 2 шестнадцатых длительности начинаем с указательного до мизинца и назад. Следим за точным переходом с пальца на палец, играем по 2 минут каждой рукой по отдельности.

Шестое упражнение:

Играем каждым пальцем по 1 шестнадцатой длительности начинаем с указательного до мизинца и назад. Следим за точным переходом с пальца на палец, играем по 2 минут каждой рукой по отдельности.

Седьмое упражнение:

Играем всеми пальцами одной руки шестнадцатые длительности по 2 минуты каждой рукой по отдельности. Следим за тем что бы все пальцы работали одновременно.

Восьмое упражнение:

В этом упражнении начинаем соединять две руки, играем шестнадцатые длительности по очереди каждой рукой RLRL. Играем 2 минуты в том же темпе что играли все предыдущие упражнения.

Обращаем внимания на свободу и легкость движений никаких болевых ощущений и зажимов не должно быть. Внимательно следим за руками, пытаемся максимально концентрироваться на каждом ударе. Если в результате упражнений начинаются зажима и болевые ощущения, нужно отдохнуть преступить заново в более медленном темпе!

В заключении. Ударные инструменты прошли огромный эволюционный путь развития вместе с человеком. Исходя из разнообразного музыкального материала, технологии игры на ударных инструментах всегда видоизменяться, модернизируются. Техника пальцев являться одной из самых скоростных приемов игры на ударных

инструментах. При систематических занятиях эти упражнения помогут обрести больше свободы в руках, в кистях и лучше контролировать замок палочки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриев, Г.П. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние / Г. Дмитриев. - 2-е изд. – М.: Сов. композитор, 1991. - 143,[2] с. : ил., нот. ил.; 21 см.
2. Купинский, К. Школа игры на ударных инструментах. – М.: Московская Типография № 6, 1981.
3. Jim Chapin Advanced techniques for the modern drummer.
4. Jojo Mayer secret Weapons for the modern drummer.

ПОДСЕКЦИЯ

«НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»

УДК 78.04

С.В. Петрик
г. Луганск

ВЗАИМОСВЯЗЬ ИСКУССТВ – ОСНОВА РАЗВИТИЯ АССОЦИАТИВНО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ МУЗЫКАНТА

Главной характеристикой современного общества является научно-технический прогресс, глобальная компьютеризация, которые требуют, прежде всего, развития рационально-логического мышления, в тоже время как искусству отводится второстепенная роль.

И тем не менее искусство во все времена являлось одной из форм общественного сознания. К искусству относят живопись, музыку, архитектуру, скульптуру, художественную литературу. В отличие от науки, искусство дает представления человеку об окружающем мире не через понятия, а через художественные образы.

Искусство выполняет определенные функции, а именно воспитывает человека, формирует его духовный облик, пробуждает творческие способности, расширяет кругозор, помогает познавать мир. Знакомясь с произведениями искусства, мы не просто смотрим на то, что изображено, а получаем жизненные впечатления о прочитанном, проводим ассоциативные параллели с другими видами искусства.

Из всех видов деятельности человека искусство является важнейшим средством эстетического воспитания личности, где ему принадлежит решающая роль в формировании главных человеческих способностей — способности к творчеству.

Индивидуальными особенностями восприятия искусства обладает каждая личность. Человек чувствует, видит и воспринимает окружающий нас мир во всем его многообразии и неповторимости через свои чувства, мысли, слова, звуки, движения при этом формируя свое видение мира в целом.

На протяжении многих веков существовала тесная взаимосвязь искусств, которые дополняли друг друга, помогали воссоздавать и объединять в единое целое и живопись, и музыку, и литературу, и архитектуру, и танец. Художники создавали шедевры живописи, музыканты-композиторы, отражали в звуках видение окружающего мира, поэты выражали свои мысли в словесных образах, донося до нас сюжеты тех или иных литературных

произведений, архитекторы запечатлевали на века прекрасные мгновения, а хореографы в танце создавали пластические образы.

В течении всей истории своего развития музыкальное искусство всегда было тесно связано с другими видами искусства, при этом оказывая на них воздействие и, в свою очередь испытывая на себе их влияние.

Музыка и литература. Начиная с XVIII века происходит насыщение музыкальной мелодической ткани многих музыкальных произведений—инструментальных концертов, сонат, симфоний речевыми интонациями. Многие композиторы в своих произведениях использовали литературные образы и сюжеты. В результате появляется особая ветвь музыкального искусства программная музыка. Принцип программности получил особенно большое развитие в музыкальных сочинениях композиторов романтиков.

Русские поэты, писатели, живописцы, в своём творчестве очень часто обращаясь к теме дороги, воссоздавали образ русской тройки. В стихах Пушкина и Некрасова и других поэтов воспеты в песнях ямщиков дорога, тройка, колокольчики. Не раз обращался к этой теме, и П. Чайковский в фортепианном цикле «Времена года» все его пьесы озаглавлены эпиграфами поэтических картинок русской природы.

Ярким примером связи художественного и музыкального искусства является творчество М. Чюрлениса — выдающегося литовского художника и композитора. Известные его картины «Сонаты» (состоящие из полотен Аллегро [5, стр. 168], Анданте [5, стр. 169], Скерцо [5, стр. 170], Финал [5, стр. 171]) представлены автором понимания окружающей действительности как отпечаток музыкального восприятия. Картины художника М. Чюрлениса поражают неожиданной звучностью, красочностью образности.

Музыка и живопись. О взаимосвязи звука и цвета существует множество примеров, как в музыке, так и в живописи. Художник В. Кандинский с определенным цветом соотносил тот или иной тембр музыкального инструмента. М. Сарьян определял свое понимание по-другому, он писал: «Если ты проводишь черту, то она должна звучать, как струна скрипки: или печально, или радостно. А если она не звучит – это мертвая линия. И цвет то же самое, и все в искусстве также».

Каждый художник может подтвердить о связи живописи и музыки, конечно, эта связь носит чисто метафоричный характер, и, тем не менее, она существует.

В своей педагогической практике мы, обращаясь к творчеству композиторов импрессионистов, примером может служить произведение написанное для скрипки и фортепиано Клодом Дебюсси «Лунный свет» должны понять каким должна быть палитра звукоизвлечения, штриховое воплощение для передачи музыкального образа, а именно лунного света как явления природы в этом нам может помочь живопись в частности картины русских художников Архипа Куинджи «Лунная ночь» [3, стр. 18] и Ивана Крамского «Русалки» [3, стр. 2].

Еще один пример — это работа в оркестровом классе, где присутствует не один ученик, а целый коллектив участников и каждый из них имеет свое представление о музыкальном образе и как его можно воплотить. Эта задача сложная, но решаемая несмотря на разность восприятия всеми участниками. Это репетиционная работа над произведением А. Мосолова «Вечерний звон». Во время работы над «Вечерним звоном» несмотря на пространные объяснения дирижера, возникла сложность в понимании и восприятии красоты образности данного произведения. Для понимания этого поэтического образа

дирижер использовал стихи Данте Алигьери, который в известных строках своего чистилища распространяет поэтический образ гудения колоколов вечерни «... услышав издалека вечерний звон, который как бы оплакивает гибель угасающего дня» [4, стр.605].

В подражании этому настроению подобная мысль, не менее вдохновенно выражена русским поэтом И. Козловым:

Вечерний звон, вечерний звон!
Как много дум наводит он
О юных днях в краю родном,
Где я любил, где отчий дом[4, стр.50].

Решение было найдено с помощью живописи, света, поэтического слова, вокального исполнения. Был использован экран с демонстрацией картины русского художника Исаака Левитана «Над вечным покоем», поэтапным включением света в соответствии с динамическим развитием произведения и вдохновенным образом поэзии Ивана Козлова.

Использование всех этих элементов дало резкий результат в исполнительском процессе оркестрантов, все неожиданно зазвучало без слов. Реакция зрительного зала подтвердила, что было найдено верное решение в использовании сочетания музыки, живописи, света в исполнительском воплощении данного произведения. Многие участники этого концерта и исполнители, и слушатели помнят исполнение оркестром «Вечернего звона» и сегодня.

Музыка и цвет. Уникальным явлением среди композиторов стало восприятие звука в связи с цветом – так называемый цветной слух, при котором отдельные тона и тональности музыкального произведения ассоциируются с определенными цветами. Обладали цветным слухом немецкий композитор Р. Вагнер, русские композиторы Н.А. Римский-Корсаков, А.Н. Скрябин. В поэме «Прометей» А.Н. Скрябиным в нотах была выписана специальная цветовая строка. По замыслу автора, исполнение поэмы должно было сопровождаться проецированием на экран цветовой гаммы. Каждая тональность представлялась им окрашенной в определенный цвет и, в связи с этим имела тот или иной эмоциональный колорит. Многие современные композиторы, являющиеся творческими индивидуальностями, также обладают «цветным слухом».

Музыка и архитектура. Выражение «архитектура — это застывшая музыка» подтверждает мысль, о взаимосвязи архитектуры и музыки. Понимание этого явления не является результатом строгого научного анализа, а скорее образного, интуитивного ощущения некой связи гармонической архитектурной формы с музыкальной архитектуроникой. По мнению Ле Корбюзье известного французского архитектора он говорил архитектура и музыка — сестры, и та, и другая создают пропорции во времени и в пространстве... Общим присущи материальное и духовное начала: в музыке мы находим архитектуру, в архитектуре — музыку. В 2013 году побывав во Франции, по приглашению мэрии города Рош ля Мольер группа студентов и педагогов познакомились с работами, созданными французским архитектором Ле Корбюзье. Нас поразило использование элементов музыкальных инструментов на фасаде здания музея и во внутреннем пространстве церкви, что явилось для нас большой и приятной неожиданностью. Это наглядно подтвердило связь творчества Ле Корбюзье с музыкальным искусством.

Музыка и танец. Для понимания взаимосвязи музыки и танца необходимо, прежде всего, углубленное изучение истории древнего мира. Где человек для выражения

собственного эмоционального состояния использовал музыкальные инструменты того времени и движения тела, соединяя танец с музыкальным сопровождением. В жизни человека новое и интересное возникало и сопровождалось музыкой журчания воды, пением птиц, мелодией ветра, танцем огня.

Взаимодействуя друг с другом, музыка и танец передавали информацию о жизни народа присущими им средствами. В древности считалась, что преподавание музыки и танца также важно для формирования творческой, гармонично развитой личности, как и точные науки.

Многие педагоги музыканты считают, что разработанная система музыкально-ритмического воспитания швейцарским композитором и педагогом Жаком Далькрозом, до сих пор является одной из самых актуальных методик музыкального образования в мире. Используя систему обучения музыке и танцам, дети учатся познавать мир и самих себя, а занятия пластикой не только развивают музыкальность, но дают четкое понимание метра, ощущение разнообразия ритмических фигур, помогают воспитать внимание, волю и коммуникативность.

Из всех видов искусств наиболее перспективными средствами в развитии интеллекта ребенка, в частности его эмоциональной и рациональной сфер, является именно занятия музыка.

По своей природе ребенок — творец и любой вид познания для него — это уже творчество. И одним из главных условий развития способности к творчеству является развитие ассоциативно-образного мышления. То есть, воспитание творческой индивидуальности проходит через обращение к детскому творчеству.

Музыкальный язык, обладая особенностью обобщенности и абстрактности, в отличие от языка других видов искусств, позволяет создавать широкий диапазон образов и ассоциативных представлений. Ученик, овладевая ассоциативным мышлением более продуктивно осмысляет и запоминает информацию, таким образом уменьшая затраты необходимого времени для занятий музыкой.

Что же означает ассоциация (от лат. associatio – соединение) — связь, возникающая в процессе мышления, в результате которой появление одного элемента вызывает образ другого, связанного с ним, то есть объективная связь между элементами, предметами или явлениями.

Ассоциативное мышление (associativethinking) — это мышление, основанное на ассоциациях, то есть обязательное использование в мышлении закона ассоциации, где любая связь представлений и действий, основаны на воспоминаниях и сопоставлениях.

На результативность в обучении музыкой важное влияние оказывает степень развития ассоциативно-образного мышления ребёнка. Музыкальные образы всегда выражают эмоции, а эмоции — это главное содержание почти любой музыки.

Используя различные средства музыкальной выразительности, музыка в состоянии создать тот или иной образ, те или иные ассоциации. Ассоциации, порожаемые музыкой, многообразны и проявляют себя различными категориями сложности связанные с высотой, силой и тембром звуков.

С целью эффективного воспитания художественных эмоций у ученика и выявлению его личной реакции на музыку педагогу необходимо продумать методы работы над тем или иным произведением, используя такие как анализ жанра произведения, прослушивания

музыкального произведения, исполнение педагогом, эмоциональный рассказ о композиторе.

Дмитрий Кабалевский в своей книге «Как рассказывать детям о музыке» писал: «Ребята способны воспринимать, запоминать и даже воспроизводить достаточно сложную музыку при условии, если эта музыка ярка, образна и естественна в своем развитии. Если же в ней нет яркости, образности и естественности, даже самую простую музыку ребята никогда не воспримут и не запомнят, потому что она не затронет ни их сердца, ни их сознания»[2, стр. 15].

Начинать развивать ассоциативно-образное мышление необходимо с первых уроков специальности, поэтому репертуар должен включать в себя большое количество программных произведений, которые адресованы конкретным представлениям ребенка.

Основополагающей стороной не только исполнительства, но и музыкального творчества в целом является образная сфера музыки. Используя весь арсенал выразительных средств, таких как мелодия, гармония, ритм, темп, динамика и тембр музыканты проникают в самую суть исполняемой музыки благодаря именно образной сфере.

В детском музыкальном творчестве на ранних этапах обучения, когда у ребенка происходит формирование основных навыков исполнительства — посадки, постановки рук, звукоизвлечения особенно большое значение играет образность. Для соответствующего раскрытия того или иного музыкального образа педагогу вместе с учеником необходимо найти нужные средства музыкальной выразительности такие как правильное звукоизвлечение, исполнение штрихов при этом должен использоваться учебный материал, в котором технические задачи находились бы в сочетании с образностью. Такой метод работы дает поразительные результаты в развитии не только образного мышления, но и приобретении учащимися необходимых технических навыков.

Таким образом, суммируя все выше сказанное можно сделать следующие выводы:

—перед педагогами-музыкантами стоит сложная задача — воспитание приобретения навыков качественной игры и законченности воплощения художественного замысла;

—работа над развитием ассоциативно-образного мышления способствует преодолению технических трудностей, положительно влияет на качество звукоизвлечения, оптимизирует процесс изучения музыкального произведения, воспитывает эстетический вкус, развивает фантазию, воображение, пробуждает эмоции, способствующие раскрытию творческого потенциала учащихся;

—музыка, постоянно изменяясь, обновляясь, становилась богаче и разнообразнее и в то же время оставалась сама собой, являясь живым источником человеческих чувств, образов и высоких духовных ценностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Данте, Алигьери Божественная комедия. Чистилище XIV / Алигьери Данте. — [пер. с итал. М. Лозинского]. — М.: Художественная литература, 1968. — 776 с.
2. Кабалевский, Д.Б. Как рассказывать детям о музыке?/Д.Б. Кабалевский. — М.: Просвещение, 1989. — 190 с.
3. Парамонов А.В. Передвижники / А.В. Парамонов. — Москва.: Издательство Искусство, 1975.— 144 с.
4. Русская поэзия XIX - начала XX в. : [Сборник / Сост., вступ. ст. и примеч. Якушина Н. И.]. — М.: Худож. лит., 1987. - 863 с.

УДК 78:371

*Н.В. Дорина,
г. Стаханов*

ДИСТАНЦИОННЫЕ КОНКУРСЫ И ИХ РОЛЬ В ПОВЫШЕНИИ МОТИВАЦИИ В ОБУЧЕНИИ УЧАЩИХСЯ ДМШ И ДШИ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ

В последние годы в нашей республике условия деятельности учреждений дополнительного музыкального образования претерпевают существенные изменения.

Так, увеличение учебной нагрузки в общеобразовательной школе, отсутствие гармонично развивающей ребёнка окружающей среды, недооценка роли искусства как одного из важных средств формирования и развития личности, пандемия, дистанционные занятия и многое другое — всё это заставляет переосмыслить педагогические технологии развития, обучения и воспитания детей в области музыкального искусства.

В нашей жизни происходит стремительная переоценка ценностей, изменяются взгляды на десятилетия сложившееся положение вещей. Происходящие перемены свидетельствуют об острой необходимости поиска путей и средств формирования и дальнейшего повышения мотивации к обучению детей, освоения новых технологий в обучении.

Мотивирующий фактор в школах искусств — это внеклассная (концертная и конкурсная) деятельность, что воспитывает и повышает интерес учащихся к обучению.

В чём состоит актуальность вопросов организации конкурсной деятельности учащихся ДМШ и ДШИ? Актуальность определяется практикой современного образования в сфере культуры, где конкурсы и фестивали признаны эффективными формами выявления и развития одарённых детей, средством повышения качества обучения. Отмечено также, что у детей, имеющих конкурсный опыт, более активно формируются волевые качества, выдержка, способность к конкуренции и личностной презентации, коммуникативные навыки и т.п. Это является главным в вопросе популярности конкурсного движения среди учащихся ДМШ и ДШИ.

Но уже долгое время ведутся споры в отношении к постоянно растущей численности конкурсов, фестивалей. Одни считают, что конкурсы приносят реальную пользу: открывают таланты, это возможность признания работы и достижений учащихся и педагогов, творческого общения, конкурсы развивают стремление детей к соревнованию, укрепляют сценическую выносливость учащихся. Другие — указывают на большую физическую и эмоциональную нагрузку, которую испытывают участники конкурсов, на существующую необъективность у членов жюри, чрезмерные переживания конкурсантов по этому поводу.

Действительно, природа конкурсов весьма противоречива. Конкурсы имеют как свои преимущества, так и свои недостатки.

О. А. Алёшина, лауреат международных конкурсов, на вопрос: «Нужны ли конкурсы?», отвечает следующее: «Подготовка к конкурсу и выступление на нём

заставляют педагога и ученика работать в более напряжённом, ответственном режиме и, конечно, это не может не сказаться на профессиональном росте ученика, а нередко и преподавателя.. Всё в нашем деле хорошо в меру: нужно вовремя закрыть конкурсный сезон и найти время для овладения новым музыкальным материалом. Конкурсные выступления учеников — это не самоцель, это ступень движения вперёд, проверка своих сил, своей воли и собранности. Очень многие вещи в этой жизни мы доказываем прежде всего себе, а не кому-то».

В настоящее время на городском, региональном, республиканском и иных уровнях проводится множество разнообразных конкурсных мероприятий, в которых принимают участие десятки и сотни учащихся ДМШ и ДШИ. Полученные здесь награды и успешные результаты становятся показателями качества образования в той или иной школе. Поэтому для школ искусств и музыкальных школ участие в фестивалях и конкурсах является важным событием, и конкурсное движение всё чаще является необходимым условием в образовательном процессе ДМШ и ДШИ.

Все мы с вами, коллеги, знаем, что в наше время с талантливыми учениками дело обстоит не так хорошо как, допустим 15-20 лет назад. И дело не столько в природной музыкальной одарённости детей, сколько в отсутствии комплекса: одарённый и трудолюбивый ребёнок — заинтересованные и строгие родители — и, наконец, грамотный и не менее одарённый педагог. К сожалению, все три звена этой цепочки, которые бы работали на 100% — большая редкость. И потому будем исходить из того, что имеем: в основном, наши учащиеся – это дети со средними музыкальными данными. Но и работа с такими детьми может дать прекрасный результат, который зависит, прежде всего, от профессиональных качеств и заинтересованности преподавателя.

Каждый педагог в своей практике сталкивается с проблемой мотивации.

Как найти ключик к обучению детей, обладающих разным уровнем музыкальных способностей? Ведь по наблюдениям неофициальной статистики среди ребят, поступающих в ДШИ, по-настоящему, одарённых не более 20%, а в наши дни может быть и меньше. У способных учащихся своя жизнь: они блистают на сцене, возвращаются с конкурсов с дипломами, с победой, что является мощной мотивацией к учёбе, а в дальнейшем и к выбору профессии. А как проявить себя остальным? И как поддержать и развить их заинтересованность? Ведь каждый педагог знает, что на самом деле на собственном уровне талантлив каждый ребёнок, а если его занятость ограничивается только уроками и экзаменами, то учёба в «музыкалке» становится неинтересной и обременительной. Как же найти способ и среднячков мотивировать в той же степени, что и лидеров, вывести их за круг «пришёл – ушёл, получил тройку-четвёрку на уроке»? И как организовать работу, чтобы учитель и ученики объединились в своих стремлениях и интересах в творческий коллектив, в единое целое?

На протяжении всей своей педагогической практики, наблюдая за развитием класса, я столкнулась с такими явлениями, как недостаток инициативы, собранности, заинтересованности. Я решила, что для повышения мотивации учащихся целесообразно применять участие ребят в различных видах деятельности. Приведу примеры моей педагогической работы в этом плане.

Каждый учащийся по плану школы имеет возможность принимать участие в концертах ДШИ. Подготовка к такому мероприятию воспитывает в юном исполнителе

такие качества как трудолюбие, стремление быть лучше, ответственность, а это путь к повышению самооценки детей и богатый, ничем не заменимый опыт. И неважно, будет ли ученик играть на инструменте, принимать участие в ансамбле, или читать стихотворение в праздничном концерте, или принимать участие в театрализованном представлении, сказке. Любое выступление – одна из возможностей показать себя. И я всегда использую любую возможность для участия в школьных концертах учащихся моего класса и поощряю их к этому.

Без всякого сомнения, с мотивированным учеником легче работать, здесь большая вероятность быстрее решать какие-то сложные моменты подготовки к выступлениям.

Очень важную роль играет связь с родителями, оповещение о подготовке к концерту, обязательно нужно сказать слова благодарности после концерта и родителям, и детям. Всё это повышает самооценку у детей и вызывает гордость у родителей за успехи их ребёнка.

Концерты в школах искусств — это богатый, ничем не заменимый опыт публичных выступлений для обучающихся в ДМШ и ДШИ.

Безусловно, конкурсы, как форма воспитания юных музыкантов, имеют важное значение. Именно конкурс является одной из значимых форм, способствующих творческому развитию и социализации личности. Конкурс — это своеобразная игра, которая мотивирует творческую активность не только учащихся, но и преподавателей. Одним из направлений по созданию оптимальных условий для развития детей и одна из возможностей участия учащихся со средними данными, почти без исключения, является их участие в различного рода дистанционных конкурсах. Так как миру информационных технологий сегодня отводится значительная роль в нашей жизни и противостоять этому мы не можем.

Дистанционные исполнительские конкурсы, интернет конкурсы получили в последнее время распространение — это позволяет расширить степень участия детей в конкурсах. Современное образовательное пространство сети интернет представляет возможность преподавателям ДШИ организовать работу по развитию творческих и интеллектуальных способностей детей посредством участия в подобных конкурсах, что является эффективным способом выявления и развития потенциала одарённых детей, хотя отношение к участию в таких конкурсах неоднозначно, споры по этому поводу ведутся давно.

Но можно смело утверждать, что участие в дистанционных конкурсах — один из способов повышения учебной мотивации обучающихся и ИКТ-компетенции преподавателя ДШИ. Педагогам такие конкурсы помогают овладеть технологией и методами участия учащихся в этих конкурсах, а для каждого обучающегося современные информационные технологии раскрывают возможности реализовать себя в конкурсной деятельности. С помощью применения подобных технологий выявляются скрытые возможности и таланты обучающихся, создаются условия для психологического комфорта при записи выступления, атмосфера при этом более спокойная, чем в публичных выступлениях на сцене, при большом количестве присутствующих слушателей.

В последние годы проводится огромное количество дистанционных конкурсов, целью которых является выступление и поощрение творчески одарённых детей, развитие их творческих и интеллектуальных способностей, возможность показать свои таланты на

Всероссийском и Международном уровне. Преимуществами дистанционных форм являются участие независимо от места проживания, выбор удобного времени для записи выступления и выбор лучшего варианта исполнения, возможность совмещения с учебным процессом. Положительным моментом таких конкурсов является их доступность. Следует сразу оговориться, что дистанционные конкурсы ни в коей мере не заменяют профессиональных исполнительских конкурсов, да и сравнивать их по значимости просто не имеет смысла, но отказываться от новых технологий также не представляется целесообразным. А во время пандемии и дистанционного обучения по другим причинам, как это было у нас в прошлом учебном году, дистанционные Республиканские конкурсы были просто единственным решением в этот период. И очень уместным решением, я считаю. Это явилось хорошей мотивацией для учащихся и их преподавателей.

Ещё раз отмечу, что сегодня в ДШИ приходят дети различного уровня одарённости и подготовки. А если ребёнок не обладает яркими данными, но хочет выступать? Для основной массы детей — это единственная возможность стать участником конкурса, который может стать стимулом для плодотворных занятий музыкой. А с каким терпением записываются ребята на видео! Порой даже не слишком усердные в учёбе, делают существенные сдвиги в своей программе во время съёмок. Полученные дипломы ребята с удовольствием демонстрируют в классах основной школы, собирают портфолио, и, воодушевлённые победами, начинают, а разучивать новые произведения, заниматься с большим интересом.

Вот таких ребят, середнячков, можно стимулировать участием в конкурсах менее значительных по программным требованиям, ведь две разнохарактерные пьесы сыграть проще, чем полифонию, классическую сонату или развёрнутую виртуозную пьесу. Надо отметить, что и дистанционные конкурсы бывают разными и по условиям участия, и по требованиям, и по составу жюри, и по сумме оплаты. В дистанционных конкурсах педагог может подобрать обучающимся конкурсные требования в соответствии с индивидуальной степенью развития.

Дистанционные конкурсы могут явиться первой ступенькой для ребёнка на пути к музыкальному творчеству, а успешность участия в них поможет укрепиться в решении заниматься серьёзно и профессионально музыкальным исполнительством. Приведу пример из своей педагогической практики. В 2016 году я пришла работать в ДШИ №5 г. Стаханова, и ко мне в класс попал ученик Завгородний Алексей. До этого он учился в ДШИ года 3-4, выезжал на время в Россию, послушав его, я увидела, что у Лёши неплохие музыкальные задатки.

Но программа была слабовата, в конкурсах он никогда не участвовал. Здесь как раз получились те три звена, о которых я говорила раньше: способный, трудолюбивый ученик, у которого появился интерес к занятиям, заинтересованная, строгая мама и моя заинтересованность как преподавателя. А через время директор школы предложила поучаствовать в интернет-конкурсе, мы заняли призовое место. И понеслось... Я сама загорелась этой идеей, стала искать всевозможные конкурсы в интернете, сравнивать их, находить нужное мне. Мама Лёши меня всецело поддерживала. Купила Лёше дорогой инструмент. Мы меняли программы, записывая их на конкурсы. Кстати, я не сторонник того, как делают некоторые преподаватели. Запишут одну — две пьесы, растиражируют и посылают по всем конкурсам одно и то же. Дальше мы вышли на Республиканские

конкурсы, где тоже появились результаты, призовые места. А в старших классах мы побывали на конкурсах различного уровня, которые проводились на базе музыкальных училищ, консерваторий: и в Донецке, в Ростове несколько раз, и в Белгороде. И привозили дипломы за занятые призовые места, чем я очень горжусь и благодарна судьбе за такого ученика. А ещё мы с Лёшей подготовили два сольных концерта в разные годы и с разной программой, довольно сложной. А начиналось всё с дистанционных конкурсов. А дальше я стала присоединять к этому конкурсному движению других учеников моего класса, ансамбль гитаристов, который я веду. И тоже успешно. Для ребёнка со средними способностями дистанционные конкурсы могут стать стимулом для обучения, заставят поверить в свои силы и возможности, помогут испытать чувство радости при получении диплома, который он, скорее всего, никогда не получит в профессиональном конкурсе исполнительского мастерства. В практике деятельности различных ДШИ есть примеры, когда дипломы Лауреатов различных дистанционных конкурсов явились важным и определяющим фактором для получения обучающимися поощрения в виде стипендии в общеобразовательной школе, где учитывались достижения в дополнительном образовании, так было с моим учеником-Лауреатом конкурсов.

Интерес к дистанционным конкурсам заключается в том, что каждый ученик — и одарённый, и обычный — чувствует свою значимость, и это помогает ему проявить свои способности, раскрыть творческий потенциал. Кстати, сам обучающийся может на сайте найти свою работу, прослушать запись, оценить со стороны. Самое главное, наверное, заключается в том, что о своих успехах он может рассказать своим друзьям и близким, указать адрес сайта, чтобы те послушали и оценили его игру, тем самым повышается его самооценка, авторитет в кругу сверстников. Он встречает поддержку и одобрение семьи, которая радуется успехам своего ребёнка.

Помимо этого, дистанционные конкурсы формируют важные качества характера: настойчивость, целеустремлённость, умение добиваться задуманного, повышают творческую активность обучающегося. Чтобы отправить качественную видеозапись на конкурс, приходится приложить определённые усилия. Кто из преподавателей занимался этим вопросом, те поймут, как непросто записать успешное выступление с первого раза. Кстати, в этом и заключаются все плюсы дистанционных конкурсов. Если посылается видеозапись специально подготовленная для данного конкурса, то можно выбрать лучший и наиболее благополучный вариант исполнения в отличие от выступлений «вживую», где исполнение происходит здесь и сейчас. Хочу поделиться личным опытом, при записи видео не стоит делать больше трёх попыток, положительного результата не будет. Лучше перенести запись на другой день, если что — то пошло не так, и преподавателю не нравится конечный результат записи.

К своеобразным проблемам дистанционных конкурсов следует отнести следующие моменты. Сейчас большинство детей, независимо от возраста, владеют компьютером, видеокамерой или другими средствами для создания видеозаписей. Но чтобы правильно оформить работу, на помощь детям должен прийти преподаватель. При отправлении материалов для участия в конкурсе необходимо соблюдать определённые требования, суметь разместить видеозапись на файлообменнике или канале Ютуб, отправив ссылку на размещённый видеофайл организаторам конкурса. Все эти проблемы под силу решить грамотному преподавателю, вооружённому знаниями в области информационно-

коммуникативных технологий. Подготовка материалов для участия в дистанционном конкурсе наполняет деятельность педагога новым содержанием, способствует развитию целого комплекса новых и современных профессиональных навыков и умений. В данном случае педагог должен проявить свою компетентность в овладении ИКТ, заинтересованность и упорство в изучении нового для себя.

Изучение технологии проведения дистанционных конкурсов мотивирует преподавателя организовать детей на активное участие в такого рода мероприятиях. С помощью дистанционных конкурсов у детей формируется познавательный интерес к творческой деятельности, формируются навыки самостоятельной работы. Со временем у них в сознании сформируется, что компьютер – это не только средство для развлечения, а инструмент для развития способностей, проявления своих творческих возможностей.

Участие в дистанционных конкурсах является интересной формой самообразования и обмена опытом с коллегами других школ России. Материалы, подготовленные для конкурсов, можно использовать в методической работе как иллюстрацию к практической деятельности преподавателя, а также во внеклассной работе.

Я считаю, что участие в дистанционных конкурсах помогает в создании педагогических условий для интеллектуального и личностного роста обучающихся в учреждениях дополнительного образования, чтобы выявить как можно больше способных детей и обеспечить им благоприятные условия для развития способностей, а для преподавателей — это стимулирующий фактор повышения профессионального роста и освоения новейших информационно-коммуникативных технологий, что так необходимо в наши дни.

Завершая свой доклад, хочется отметить, что конкурсы, как профессиональные, так и дистанционные чрезвычайно полезны. Они помогают открывать таланты, являются поучительной и ненавязчивой практической школой для преподавателей, развивают стремление детей к соревнованию, повышают их самооценку.

Конкурсная и концертная деятельность не только способствуют побуждению к творческой активности (мотивация — побуждение) и зарождению интереса к занятиям творчеством (мотивация — интерес), постепенно, незаметно для учащихся превращается в стойкую потребность общения с искусством (мотивация — потребность). Я уже многие годы наблюдаю это на примере выпускников моего класса. Кто-то становится профессионалом в нашем деле, а кто-то продолжает музицировать, музыка и занятия навсегда оставили след в их душах.

Занятия музыкой оказывает огромное воздействие на настроение и поведение, эстетический вкус, психику обучающегося.

И понятно, что механизм развития мотивации — в создании ситуации успеха. Нам, преподавателям, нужно стремиться к тому, чтобы ученик сам как можно скорее видел результаты обучения — научился играть, активно участвовал в концертной жизни класса и школы, участвовал в конкурсах и получал от этого удовольствие. Рост уверенности в себе, своих силах способствует усилению внутренней мотивации. И задача педагога — сохранить эту ситуацию успеха на протяжении всего периода обучения в школе искусств.

«Счастье — в глубоком переживании расцвета своих духовных сил во имя получения цели творчества, создающего новый мир», — писал В. Сухомлинский. Заглянуть во внутренний мир каждого своего ученика, раскрыть его индивидуальность — задача

педагогов ДШИ и ДМШ, решить которую помогают современные образовательные технологии. И если к безграничным возможностям интернета добавить собственный искренний интерес к участию в дистанционных конкурсах, учиться вместе с детьми, а иногда и у них, быть энтузиастом своего дела, тогда наша работа, дорогие коллеги, будет всегда на высоте и будет приносить радость и нашим ученикам, и нам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочкарёв, Л.Л. Психология музыкальной деятельности. / Бочкарёв Л.Л. – М.: Издательство Институт психологии РАН, 1997. — 352 с.
2. Григорьев, В.Ю. Исполнитель и эстрада. / Григорьев В.Ю. – М.: Изд. дом: Классика XXI, 2006 — 136 с.
3. Кузина, З. К. Дети и исполнительские конкурсы. — [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL:<http://www.krasndmsh.ru/files/wqrk.16.doc>
4. Петрушин, В. И. Музыкальная психология. Петрушин В.И. — 2-ое изд., испр. и доп. — М.: Гуманитарный издательский центр: ВЛАДОС, 1997. — 178 с.
5. Пономарева С.Ю. Роль детских исполнительских конкурсов и музыкальное развитие учащихся ДМШ.- [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL:<http://www.pavlikova.ru/mttod/konf/konf01.html>
6. Ружникова И. Г. Проблемы формирования позитивного отношения к учебной деятельности в системе дополнительного образования / И.Г. Ружникова // Поволжский педагогический вестник. — 2013.-№1. — С. 50-57.
7. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. / Теплов Б.М. — М.: Издательство: Академия пед. наук РСФСР, 1947. — 334с.
8. Шпики И.В. Учебная мотивация как показатель качества обучения младших школьников / И. В. Шпики//Начальная школа. — 2007.-№2 — С.18-19.

УДК 78.072.2

***Т.В. Проценко,
г. Свердловск***

ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Правильно организованная работа над целесообразно подобранным художественным репертуаром всегда являлась мощным стимулом улучшения и ускорения музыкально-исполнительского развития учащегося.

Процесс освоения музыкального произведения имеет не только музыкально-воспитательное, но и эстетически познавательное значение. Поскольку, постепенно приходит осознание того, что содержание действительно высокохудожественного произведения неисчерпаемо, а многогранность его художественных образов безгранична.

Работа над музыкальным произведением — традиционный раздел методики инструментального исполнительства, являющийся ключом к освоению жанрово-стилевого разнообразия творчества, которое, в свою очередь, отражает преемственность при передаче опыта в системе «учитель-ученик».

Целью работы домристов над музыкальным произведением является развитие технических умений и навыков, формирование художественно-эстетического восприятия музыкальных образов, способностей к творческой самореализации и создание яркой индивидуальной интерпретации.

Цель данной статьи — рассмотрение основных этапов работы домриста над музыкальным произведением.

Сложность работы над музыкальным произведением зависит от сложности самого произведения, его содержания, изучения и исполнения. Изучение музыкального произведения является целостным процессом, однако его можно разделить на 3 этапа:

1. Ознакомление с музыкальным произведением и его анализ.
2. Общее и детальное изучение музыкального произведения.
3. Художественное воплощение произведения.

Следует учитывать, что такое деление на этапы хотя и является правильным, но весьма условно.

Целью работы над музыкальным произведением является яркое, содержательное, технически совершенное публичное исполнение.

Целью поэтапной работы домриста над музыкальным произведением является создание композиционной целостности всего произведения на основе определения роли и места каждого его элемента в структуре целого.

Процесс работы домриста над музыкальным произведением протекает индивидуально и неповторимо. Общие закономерности этой работы состоят в том, что работа над музыкальным произведением делится на несколько этапов, внутренне взаимосвязанных между собой. Момент окончания одного этапа и начало другого не всегда можно четко разграничить, поскольку иногда возможен возврат к предыдущей форме работы. У некоторых исполнителей все этапы иногда сливаются в единый творческий процесс, который нельзя разделить на две части [2].

Однако работе большинства домристов присуще чередование определенных этапов изучения большого музыкального произведения. Это и направляет методику работы педагога с учащимися на классных занятиях.

В каждом музыкальном произведении, как и в любом произведении искусства, заложен авторский смысл. Круг художественных образов может быть весьма разнообразен: от самых простых до поражающих своей глубиной и значимостью. Изучение репертуарных произведений должно сопровождаться достижением домристом понимания их образа и содержания. Желательно, чтобы произведение в равной степени увлекало и ученика, и педагога. От увлеченности педагога зависит не только его отношение к работе, чувство удовлетворения от нее: такая эмоциональная окраска передается учащемуся, помогает в достижении понимания и раскрытия содержания произведения.

В начале обучения от педагога требуется вербальное объяснение домристу содержания музыкального произведения. Иногда такой процесс сопровождается созданием его программы, интересным повествованием. Даже при наличии программного названия произведения, эпиграфа, музыка не отражается в видимых образах, она не говорит словами и понятиями, она обращается к нам с помощью звуков, но обращается настолько ясно и понятно, что образы становятся зримыми.

Для более глубокого понимания и осмысления произведения педагог знакомит домриста с биографией композитора, характеризующего эпоху, ее бытовые и художественные особенности, проводит параллели с другими произведениями автора (симфоническими, инструментальными).

На начальном этапе знакомство с произведением происходит в пассивной форме: прослушивание фоно записей в исполнении выдающихся музыкантов. Домристу не следует упускать возможность ознакомиться с пьесой, когда ее играет другой ученик.

Целесообразным будет показ учащемуся нового музыкального произведения полностью или по частям в исполнении самого педагога [1, стр. 18].

В процессе работы обязательным является прослушивание записей не только изучаемого произведения, но и других произведений композитора. При этом всегда следует учитывать, что запись не должна являться примером для подражания.

Известно, что этот путь не приводит к однозначно положительному результату даже при прослушивании совершенных образцов исполнения.

В случае возникновения сомнений в правильности редакционных вариантов произведения, учителю необходимо ознакомиться со всеми возможными редакциями. Иногда учитель обоснованно находит собственные варианты выполнения и стремится к их воспроизведению домристом. В таких случаях следует помнить, что творческие инициативы не должны уродовать авторский замысел, они должны соответствовать стилистике и быть максимально приближенными к авторскому тексту.

На смену прослушиванию приходит активная форма ознакомления, заключающаяся в самостоятельном прочтении нотного текста. Первое воспроизведение всегда носит примерный характер: в нем могут быть отдельные упрощения фактуры, пропуски деталей и другие мелкие неточности.

Однако приблизительное воспроизведение не должно быть длительным, так как неточности выполнения могут зафиксироваться в игровом аппарате и стать привычными для домриста.

Активное ознакомление недостаточно подготовленных домристов с музыкальным произведением в большей степени подлежит контролю со стороны педагога, поэтому анализ произведения или его частей осуществляется главным образом в классе.

Далее в работе над музыкальным произведением следует провести детальный разбор и анализ средств музыкальной выразительности: формы, метроритма, темпов, динамики, мелодической структуры, артикуляции и т. д. Необходимость такого анализа обусловлена тем, что в музыкальном произведении художественный образ рождается в процессе взаимодействия всех средств музыкальной выразительности.

Разбор произведения возглавляет зрительное знакомство с ним, устный анализ, без инструмента, детальное изучение музыкального произведения в целом. Общее, детальное изучение музыкального произведения необходимо для преодоления трудностей, связанных с исполнением.

Грамотный музыкально-осмысленный разбор, создает основу для правильной дальнейшей работы. Следует подчеркнуть, что анализ музыкального произведения является неотъемлемой стадией работы музыканта над оформлением звукового образа. Он способствует укреплению в осознании исполнителя ясных и четких слуховых представлений о деталях произведения. На основе этих представлений исполнитель постигает ближайшие логические связи сочинения.

Вторым этапом работы домриста над музыкальным произведением является общее и детальное изучение музыкального произведения.

На данном этапе работы исходный исполнительский план уточняется, шлифуется и реализуется во всех подробностях. Подробное изучение произведения состоит в условном отделении деталей от целого, в технической отработке отдельных исполнительских приемов, в анализе и подборе главных выразительных средств, во временно изолированной

работе над художественным исполнением фрагментов пьесы, в использовании различных дополнительных методов изучения и т.д. [3].

Исходным моментом для конкретизации объектов и характера работы на втором этапе должно быть тщательное освоение авторского текста. Творческая фантазия домриста не будет иметь почвы, если не будет опираться на объективные данные нотного текста. Педагог не должен мириться с неточностями в исполнении нотного текста, любое нарушение текста является искажением идеи композитора.

В процессе исполнения музыкального произведения перед домристом предстает множество задач. Поскольку их невозможно выполнить все сразу, домристу необходимо некоторое время работать над отдельными фрагментами произведения.

Выделяются технически сложные и трудные для запоминания эпизоды. Каждый такой отрывок должен представлять собой не произвольно вырванный из целого набор звуков, а осмысленную музыкальную фразу. Для улучшения выполнения отрывка, домристу необходимо его часто повторять.

Методы изучения отдельных фраз могут быть разными. Например:

- игра с поправками, остановками, уточнениями;
- игра с небольшими задержками в сложных местах;
- игра без задержек;
- игра на ускорение темпа с целью активизации автоматизма движения.

Большое значение имеет выбор и чередование между собой разных темпов, в которых повторяются отрывки. Работая в медленном темпе, время от времени домристы выполняют данный эпизод в нужном темпе — этим способом, проверяются достигнутые результаты в работе.

Медленный темп рекомендуется постепенно доводить до требуемого темпа. При необходимости проверить качество исполнения домриста возвращаются к медленному темпу.

Завершая работу домриста над отрывком, полезно чередовать несколько темповых градаций.

Правильное, глубочайшее осмысление текста порождает чёткие, рациональные движения исполнительного аппарата домриста.

Учитель должен следить за количеством занятий домриста, поскольку их недостаточность в большинстве случаев является причиной неудачных выступлений, поражений.

На втором этапе важен показ педагога, подкреплённый пояснениями.

Третий заключительный этап работы над произведением — художественное воплощение произведения, является результатом всей проделанной работы учителя и ученика. Его успешность зависит от того, когда по времени он начнется, то есть, когда домрист будет выполнять произведение от начала до конца в указанном автором темпе. Такой временной промежуток должен быть не менее двух недель до момента сценического выступления. Играя произведение целиком, домрист должен показать, что вся его предыдущая работа была результативна.

Эта результативность проявляется в правильности применения средств музыкальной выразительности, отсутствии технических проблем, игре в правильных темпах без текстовых ошибок и срывов. Чем раньше домрист сможет выполнять перечисленные задачи,

тем больше возможностей предоставляется учителю для работы над интерпретацией, развитием художественного мышления и сосредоточении внимания на воспитании сценической воли домриста. Только при таких условиях возможно доведение произведения до пика художественных и технических возможностей учащегося. Не стоит огорчаться, если такое исполнение не состоится во время концертного выступления, иногда намного важнее факт его фиксации на репетиции, когда учитель и ученик остаются довольны отсутствием замечаний к игре. Иногда концертное исполнение по разным причинам бывает не совсем совершенным, но, если такое совершенство было достигнуто в репетиционный период, это, безусловно, является большим успехом домриста, его творческим ростом, путем приобретения исполнительского мастерства.

Третий этап работы начинается с того момента, когда домрист может достаточно содержательно и технически более или менее уверенно выполнить все произведение наизусть. На этом этапе суммируется вся предыдущая работа и на первое место выдвигается творческая задача: умение исполнить пьесу как органическое художественное целое, где все детали подчиняются четкому исполнительскому замыслу «над задачей» [4, стр. 37].

Чтобы избежать монотонности исполнения, домристу необходимо рельефно выразить художественные контрасты внутри произведения, правильно сопоставить между собой тематический материал, оттенки темпов, динамики, колорита.

После проигрывания домристом целого произведения анализируются и оцениваются все недостатки исполнения. Недостатки пробного исполнения суммируются с нотами в руках. В зависимости от характера критических замечаний намечаются пути дальнейшего улучшения исполнения пьесы.

Таким образом, на третьем этапе работы больше времени уделяется подготовке сквозной игры. Выполнение целого произведения допускается в начале ежедневных занятий или в конце — как подведение определенного итога. Тщательная отработка всех элементов произведения продолжается, но она все больше подчиняется главной задаче — художественному оформлению пьесы.

Воспроизведение всей пьесы впоследствии переходит в систематические репетиции с полной мобилизацией всех творческих усилий. Для качественного усвоения пьесы полезно записать ее на магнитофон в исполнении домриста. Прослушивание игры и ее анализ помогают более глубокому и точному осмыслению недостатков предыдущей работы.

Работа домриста над музыкальным произведением на третьем этапе завершается готовностью к исполнению перед реальной аудиторией слушателей. При полном освоении пьесы у домриста отсутствуют заботы о технических трудностях. Во время игры он не чувствует усталости и скованности, все его движения становятся привычными и управляемыми.

Одним выступлением на концерте работа над музыкальным произведением не завершается. Педагог должен подробно проанализировать достижения и недостатки игры домриста и довести до сознания юного музыканта те задачи, которые встают перед ним в дальнейшей работе.

Исполнение музыкального произведения перед публичной аудиторией является конечной целью обучения музыкальному искусству, поэтому от начала разбора

произведения домристом нужно не только напоминать о приближении сценического выступления, но и постоянно воспитывать желание игры на публике [5, стр. 117].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что разделение работы над музыкальным произведением на стадии или этапы является одним из способов постановки перед домристом исполнительских задач и их решения по мере овладения техническими приемами и навыками в каждой из них. Одна стадия может переходить в другую, этапы работы могут соединяться, образуя единый процесс постепенного, взаимосвязанного, комплексного раскрытия инструментально-исполнительских особенностей воплощения художественного образа.

Понимание того, на каком этапе готовности находится освоение музыкального произведения, способствует эффективному, целенаправленному, вдумчивому изучению нотного текста, эмоционально-логическому, технически-совершенному овладению художественными инструментальными средствами в соответствии с музыкальным содержанием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варламова, Т. Изучение музыкальных инструментов. Основы обучения игре на домре / Т. Варламова. – Куйбышев: КГПИ им. В.В. Куйбышева, 1988. – 32 с.
2. Гордийчук, Л. В. Самостоятельная работа над музыкальным произведением: основные этапы и методы [Электронный ресурс] Л. В. Гордийчук. – Луцк: Надстирье, 2017. – 28 с. – Режим доступа: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/14406/1/Hordiichuk.pdf>
3. Петрик, В. В. Методика обучения игре на народных инструментах (домра): учеб. пособ. [Электронный ресурс] / Валентина Васильевна Петрик; Луган. гос. ин-т культуры и искусств. – Луганск: Изд-во ЛДИКМ, 2012. – 48 с. – Режим доступа: http://library.lgaki.info:404/2017/Петрик%20В_%20Методика%20викладання_2012%20.pdf
4. Свиридов, Н. Основы методики обучения игре на домре / Н. Свиридов. – М.: Музыка, 1968. – 77 с.
5. Степанов, Н. И. Народное музыкально-инструментальное исполнительство. Теория и методика обучения: Учеб. пособ. / Н.И. Степанов. – СПб.: Лань, 2014. – 224 с.

ПОДСЕКЦИЯ

«ОРКЕСТРОВЫЕ СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»

УДК 780.66

*И. И. Головки,
г. Луганск*

ВИОЛА ДА ГАМБА — ПРЕДШЕСТВЕННИЦА ВИОЛОНЧЕЛИ

В современной музыкальной культуре, начиная сначала XX века, постепенно возрастал интерес к старинной музыке. Были заново открыты имена композиторов эпохи Возрождения, барокко, рококо. Можно смело сказать, что XX столетие прошло под триумфальное звучание произведений Антонио Вивальди. Это самый узнаваемый, исполняемый композитор, чьи сочинения признаны гениальными. Из забвения вышли имена Франсуа Франкёра, Гаэтано Пуньяни, благодаря шутке-мистификации знаменитого австрийского скрипача Фрица Крейсlera, написавшего свои сочинения под их именами. И в связи с этим, возрастало желание слышать старинную музыку в реальном звучании тех инструментов, для которых она была написана. Основная идея, выдвинутая англичанином Долмеч в начале XX века, такова: для возрождения широкого интереса к старинным инструментам прежде всего нужно, чтобы у музыкантов имелись эти инструменты. Так

было положено основание известной фирме Долмеч, производящей старинные смычковые инструменты, блокфлейты, клавесины. И сразу же появились музыканты, желавшие исполнять музыку давно минувших эпох. В частности, К. Сен-Санс уделял много внимания старинной музыке и её академически точной публикации.

Сегодня мы поговорим о виоле да гамба. Виолы - семейство струнных смычковых инструментов, господствовавших в европейской культуре XV-XVIII веков. Во Франции она называлась виела, в Испании — виуэла, в Германии — фидель, в Италии — виола. Эти инструменты бытовали в церковной, придворной и народной музыке. При игре положение инструмента различно. Исполнитель помещал виолу вертикально между коленами, ставил на кресло или прислонял к плечу. В зависимости от этого различались виолы да гамба (ножные) и да брачо (ручные). Виолы в основном были четырёх видов: дискантовые, альтовые, теноровые и басовые. В XVI-XVIII веках как сольный, ансамблевый и оркестровый инструмент особо широкое распространение получила теноровая виола — виола да гамба. Поскольку в ансамбле она выполняла функцию баса, нередко её называли басовой виолой (иллюстрация 1).

По форме все виолы напоминают контрабас: та же плоская задняя дека, та же форма корпуса с вытянутым верхом и тупыми углами. Но есть и различия. У виол резонансные отверстия имеют форму не латинской буквы f, как у инструментов скрипичного семейства, а форму скобок. Кроме того, в верхней трети верхней деки имеется ещё одно резонансное отверстие в виде круглой розетки, украшенной сложным узором. Головки виол обычно изображают голову человека или животного. Корпус виолы, длина которого варьируется от 65 до 72 см., значительно укорочен по отношению к длине струн. Количество струн от 5 до 7, чаще их было 6. На гамбе под обычными жильными струнами натягивались металлические: на них не играли, но они звучали от вибрации верхних струн, делая звучание виолы особо мягким, тёплым, волнующим и завораживающим, близким к человеческому голосу. На широком грифе располагались перемещающиеся накладные ряды. Смычок имел арочную форму и держался повернутой вверх ладонью. Исполнитель во время игры мог регулировать пальцем натяжение волос на смычке. Строй виолы да гамба квартово-терцовый: от «до», «соль» большой октавы, «до», «ми», «ля» малой октавы до «ре» первой. Наличие большого количества струн создаёт специфические трудности, особенно в пассажной технике, но чрезвычайно благоприятствует исполнению аккордов и двойных нот.

Расцвет гамбовой культуры пришёлся на XVII-XVIII века – на период, когда уже появились инструменты скрипичного семейства, конкурирующие с виолами (иллюстрация 2). Великие итальянские мастера делали и гамбы, показатель того, что популярность их не снижалась. В наши дни старинных гамб, особенно итальянских, сохранилось очень мало: одна из древнейших, относящихся к XVI веку, сделана Пелегрино Цането в 1547 году и хранится в музее Парижской консерватории. В Риге, в музее Домского собора имеется великолепная итальянская гамба со скульптурной головкой, изображающей сложную многофигурную сцену, Аполлон в окружении 12-ти муз. Изумительна по работе и сохранности гамба Иеронима Амати хранится в Госколлекции уникальных смычковых инструментов в Москве. В Кремонe сохранились чертежи гамб великого Страдивари с очень своеобразной головкой в виде элемента античного орнамента. Делали гамбы Бергонци и Руджери, польский мастер МарцинаГроблич, немецкий мастер И.К.Гофман.

Первым крупным гамбистом, завоевавшим мировую известность, был итальянец Альфонсо Феррабоско, живший в XVI веке. Поселившись позже в Англии, он стал родоначальником школы английских гамбистов. На родине гамбы, в самой Италии, выдающихся гамбистов было мало; для этого инструмента композиторы написали не так уж много произведений; наиболее известны ричеркары для гамбы соло Сильверо Ганасси, сонаты Бенедетто Марчелло и концерт Джузеппе Тартини.

Высочайшего развития гамбовая культура достигает на рубеже XVII и XVIII веков во Франции, в так называемой «Парижской школе», крупнейшими представителями которой были Марэн Марэ, Антуан Форкре и Луи Кэ д Эрвелуа. Они же стали родоначальниками литературы для гамбы. Французским гамбистам так же, как и их современникам-клавесинистам, свойственна яркая программность произведений, рисующих портреты выдающихся современников, разные характеры.

Марэн Марэ (1656-1728) вошел в историю в основном как гамбист-виртуоз и автор пяти сборников пьес для своего инструмента. Он был придворным гамбистом Короля Солнца-Людовика XVI. Он реконструировал гамбу, добавил к основным шести струнам 7-ю (для контроктавы) и применил металлическую обвивку трех нижних струн. Композицию Марэ изучал у великого Ж.Б.Люлли. После смерти Люлли стал дирижёром Парижского оперного театра и поставил на его сцене четыре своих оперы (иллюстрация 3).

Антуан Форкре (1671-1745) уже в раннем детстве привлек внимание своими выступлениями в дворцовых концертах. Людовик XVI называл его «мое маленькое чудо». В возрасте 17-ти лет Форкре был зачислен в «камерную музыку короля» и прославился блестящими импровизациями. Он написал также множество сочинений-300 пьес. Эти произведения очень трудны для исполнения, и автор при жизни не опубликовал ни одного из них, вероятно не видя среди своих современников достойного исполнителя. Знакомство с музыкой Форкре возможно лишь благодаря изданному его сыном, также гамбистом, сборнику из 29 пьес его отца.

По стилю игры Форкре стоял особняком в ряду других представителей Парижской школы гамбистов. Поражала феноменальная виртуозность его техники и полноточность игры. В руках Форкре «виола становилась органом». Сравнивая двух великих современников-гамбистов, отмечали, что «Марэ играет, как ангел, Форкре-как сатана».

Последним представителем великой французской школы гамбистов был Луи Кэ д Эрвелуа (1670-1759). Совершенствовался у Марэ. Эрвелуа оставил большое и ценное творческое наследие: шесть сборников пьес для виолы да гамба, сборник виольных дуэтов и три тома пьес для флейты.

Несколько слов об одном выдающемся немецком гамбисте той же поры-Иогане Шенке. Он оставил сборник из 101 пьесы для гамбы. В их числе труднейшие фуги для гамбы соло, предшественницы фуг И.С. Баха. Для гамбы писали сочинения И.С. Бах, Г.Ф. Гендель, Г.Ф. Телеман, который сам играл на гамбе и написал для неё 25 произведений.

К середине XVIII века относится период, вошедший в историю под наименованием «борьбы виол и скрипок». Игравший на гамбе парижский адвокат Юберле Блан в 1740 году выпустил даже полемическую работу «Защита басовой виолы против посягательств скрипки и претензий виолончели». Со страстным увлечением он восхваляет достоинства виолы.

Начиная с конца XVIII века, постепенный расцвет симфонизма как основы

инструментальной музыки, содержание симфонических произведений, рассчитанное на новое эстетическое восприятие большой аудиторией, сделали гамбу, с её нежным, утонченным звучанием, ненужной. Возрождение гамбы началось только в начале XX века. Огромное воздействие на возрождение интереса к исполнению на старинных виолах оказала семья Казадезюс. Анри Казадезюс, выдающийся альтист и исполнитель на виоль д амуре, основал в 1901 году «Общество старинных инструментов» и ансамбль при нём. В этом ансамбле участвовали: виоль д амур, квинтон, виола да гамба, басовая виола (контрабас) и клавишин. Все смычковые инструменты ансамбля были сделаны мастерами XVII – XVIII веков. В ансамбле в разное время играли шесть членов семьи Казадезюс. Ансамбль гастролировал по многим странам Европы, Азии и Америки, выступал он и в России (1909). Концерты проходили в обеих столицах и во всех крупных городах европейской части империи. Играл ансамбль и в Ясной поляне у Л.Н. Толстого, который высоко оценил творчество музыкантов и даже написал им благодарственное письмо. Этот коллектив существовал до 1937 года.

В Англии возрождение исполнительства на старинных инструментах связано с семейством Долмеч, восемь человек которого играли на разных старинных инструментах. Он был организатором ежегодных фестивалей старинной музыки и фирмы, изготавливающей различные виолы.

Третий ансамбль старинных инструментов появился в СССР. Выдающийся альтист В.В. Борисовский в 1929 году привез из Германии чертежи и обмеры всего семейства виол. Он обратился к одному из основоположников советской школы скрипичных мастеров Т.Ф. Подгорному, и тот сделал все инструменты семейства виол: пардессю де виолу, дессю де виолу, три виолы да гамба и басовую виолу да гамба, пять виоль д амуров. Вначале 30-годов ансамбль Борисовского начал концертные выступления. Играли в этом ансамбле В.В. Борисовский (виоль д амур), П.П. Страсбургер (дессю де виола), И.А. Морозова (виола да гамба) и И.Ф. Гертович (басовая виола да гамба).

Интересным начинанием явилась инициатива Эрмитажа, откликнувшегося на внимание со стороны слушателей к старинной музыке и старинным инструментам. В 30-е годы в здании Эрмитажного театра стали устраиваться исторические концерты из произведений прошлой эпохи, которые исполнялись на старинных инструментах, в том числе и на виоле да гамба. Это была, пожалуй, единственная в мире «звучащая» экспозиция Эрмитажа. Исторические концерты в Ленинграде проводились систематически в течение ряда лет и познакомили широкий круг слушателей с произведениями почти или совсем неизвестными. Инициатором и руководителем этих концертов был профессор С.Л. Гинзбург. Тогда, в начале 40-годов, в СССР на гамбе играли только И.А. Морозова и Б. Доброхотов. Позже появились концертирующие гамбисты А. Васильева, В. Симон, М. Вайнрод, Д. Татищев.

Стали появляться и новые гамбы, сделанные советскими мастерами. Очень интересный инструмент сделал Н.М. Фролов. Изготовлением виол специально занимался ленинградский мастер А. Разумов, он сделал несколько превосходных по звучанию гамб и других инструментов семейства виол. Кстати говоря, в гамбах теперь многое изменилось. Прежде всего, на значительной части гамб исчезли лады. Они отсутствовали уже у выдающегося гамбиста Ф. Абеля, ученика И.С. Баха. Стал значительно выше строй, изменилась длина шейки, струны теперь обычно натягиваются металлические или

нейлоновые, смычок часто – виолончельный. Нередко гамбисты играют со шпилем. Во всём этом ощущается явное стремление видоизменить манеру исполнения на гамбе, в первую очередь — вместо темперированного строя (обусловленного наличием ладов) ввести строй натуральный. Другая линия гамбового исполнительства — стремление к сохранению музейной точности инструмента и манеры игры на нём. Жильные лады обвязываются вокруг шейки, инструмент укрепляется без шпиля икрами ног, что при игре на низких струнах вызывает необходимость наклонять его вперед. Смычок держится как на контрабасе, «снизу».

Итак, после двух столетий полного забвения виола да гамба, подобно спящей красавице, стряхнув с себя пыль веков, вновь зазвучала и даже появилась на концертной эстраде. Возрождение интереса к семейству виол отчетливо ощутимо во многих странах Европы и Америки. В 1971 году в США, в Детройте, вышел каталог опубликованной литературы для этого инструмента. Количество указанных в нем произведений для гамбы соло и в сопровождении различных инструментов выражается в сотнях наименований. Также в XX веке выпущено девять учебных пособий для игры на гамбе, тогда как за два столетия (XVI-XVII) было опубликовано всего четыре (трактат Диего Ортиса, школы Ж. Руссо, П. Плейфорда и К. Симпсона).

Примечательно в этой связи и то, что в наши дни в Италии многие скрипичные мастера делают не только инструменты скрипичного семейства, но также гамбы и лютни. Изготавливаются гамбы и в других странах Европы, главным образом в Германии. Основа современного виольного исполнительства – ансамбль виол с лютнями, блокфлейтами и пением. Значительно реже встречаются ансамбль гамбы с клавесином или арфой. Совсем редко гамба звучит с оркестром. Из выдающихся солистов современности на гамбе можно назвать Мебл Долмеч (Англия), Пауля и Фильвию Грюммер, Августа Бейнцингера (Швейцария).

Для гамбы пишут музыку и современные композиторы – А.Н. Черепнин, Ж. Рожистер, Ф. Фаркаш, З. Боррис. В их произведениях средства современного музыкального языка прекрасно сочетаются с выразительными возможностями гамбы. Сейчас появляются новые гамбы, новая музыка для этого инструмента, солисты, ансамбли, возрождается классический репертуар – в общем создаются все условия для широкого возрождения виольной культуры. Благодаря деятельности Августа Вецингера возрождается профессиональная исполнительская школа, и на сегодня класс виол представлен во многих консерваториях Европы, Северной Америке и в России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова, И.А.. Книга об оркестре. – М.: Музыка, 1978. – 32,33 с.
2. Доброхотов, Б. Виола да гамба – М.: Музыкальная жизнь, 1978. – 22,23 с.
3. Лазько, А.. Виолончель. – М.: Музыка, 1981. – 22-24 с.
4. Медушевский, В.В.. Энциклопедический словарь юного музыканта. – М.: Педагогика, 1985. – 42,43 с.
5. Понятовский, С.. Альт. – М.: Музыка, 1974. – 97 с.

УДК 787.2

*Г.С. Коробкина,
г. Алчевск*

КАК УДЕРЖАТЬ ИНТЕРЕС К СПКРИПКЕ У НАЧИНАЮЩИХ УЧЕНИКОВ. ЭФФЕКТ НАСТОЯЩЕГО АРТИСТА. ЗНАКОМСТВО С ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ

ПИТЕРА МАРТИНА

Вступление.

Не следует забывать, что дети XXI века значительно отличаются от предыдущих поколений. В связи с этим традиционные уроки не всегда могут удержать желание учиться и тот интерес к музыке, инструменту, который был у ребенка при поступлении в ДМШ.

Педагог — профессия особая, связанная со сложным и хрупким миром растущего человека.

И сразу хочу обратиться к высказыванию Альфреда Корто о поведении педагога в первые годы занятий. Он пишет: «Поощрять, а не разочаровывать. В большей мере прививать любовь к музыке, нежели к инструменту». Строгость — самый чувствительный инструмент педагогики. Не умея найти ключ к душе ученика, не умея заинтересовать его музыкальными занятиями в соответствии с его способностями, многие педагоги превращаются в музыкальных Церберов, и, зная за педагогическим сословием этот грех, ученики начинают воспринимать таких «маэстро» как норму. Происходит отторжение не только инструмента, но и музыки в формате музыкальной школы.

В этот ответственный момент, когда ученик сталкивается с первыми трудностями, педагогу приходится мобилизовать все свое мастерство, все свое воображение, свою способность изобретать ассоциации между музыкой и внешним миром, придумывать сравнения между музыкой и жизнью ребенка, между музыкой и его любимыми сказками, песнями и фильмами, чтобы не засушить свой предмет, не превратить его в череду нудных упражнений, где нужно ловко перебирать пальцами.

Основная часть.

За последние годы очень много было разработано методик, прочитано докладов и представлено различных методических разработок на тему «Как заинтересовать учащихся, как удержать их интерес». И я продолжительное время многими из них пользовалась. Были и игрушки, которые помогали выстраивать ассоциативный ряд, и карточки с творческими заданиями, и картинки, и различного формата игры и многое другое. Но в какой-то момент, я пришла к пониманию того, что это все хорошо, но все такие моменты крадут то, драгоценное внимание и концентрацию маленького ребенка с минимальным КПД относительно освоения инструмента и учебного материала.

Я рассуждаю так. Маленького ребенка (5,5-6 лет), которого мы принимаем в 0 класс на протяжении дня окружают и игрушки, и развлекательно-развивающие игры, и особое внимание со стороны воспитателей, родителей, бабушек и дедушек. Возможно, они уже посещают танцы или спортивные секции, где тоже к ним относятся, как к маленьким деткам. Так чем будет отличаться музыкальная школа? Будет ли она еще одной развлекательной опцией?

Когда ко мне в 0 или 1 класс приходят дети, я стараюсь, при общении, сформировать у них ощущение особенности. Они пришли в «особенную школу», они выбрали «особенный инструмент», что они сами «особенные» — не такие, как все и этим нужно гордиться. Я веду с ребятами взрослый диалог. О том, что мы будем учиться, необходимо будет выполнять домашние задания и, что самое приятное, ВЫСТУПАТЬ.

Всю заинтересованность у учащихся я стала строить на конечном результате — выступлении. Так называемый «Эффект настоящего артиста». И все, что мы делаем,

изучаем направлено на успешное исполнение и выступление. Я стараюсь, чтобы ученик имел возможность как можно чаще выступать независимо от уровня его подготовки. Это и мини-выступления в конце урока, где зритель я-преподаватель, мама (папа) и возможно пришедший следующий ученик, и выступление на классных часах или школьных мероприятиях в общеобразовательной школе, и минимум два раза в учебный год концертах класса для родителей, и на домашних торжествах. В соответствии с этими задачами и подбирается репертуар.

Я уже неоднократно представляла вашему вниманию много различных авторов и сборников для работы с начинающими скрипачами. Сегодня я бы хотела вас познакомить с нотным материалом (композиции, аранжировки и транскрипции), автором которого является Петер Мартин.

Родился Петер Мартин в Западном Йоркшире, он учился игре на скрипке и альте в Гилдхоллской школе музыки и драмы, которую окончил в 1978 году.

В дополнение к более чем тридцатилетнему опыту преподавания Петер регулярно выступал на севере Англии в качестве внештатного скрипача/альтиста. Он написал и аранжировал много учебной музыки, большая часть которой была опубликована. Петер, к сожалению, скончался от быстрой и неожиданной болезни в сентябре 2021 года. По его просьбе весь его нотный материал теперь является доступными для бесплатного скачивания.

На открытом уроке были представлены сборники: «Все струны натянуты», «Все двери открыты», «Детская игра» и два сборника этюдов. Принимали участие в открытом нетрадиционном уроке учащийся 1 класса Пискунов Никита и учащаяся 3 класса Кириленко Варвара.

Весь материал, который был до этого момента представлен, можно использовать не только как отдельные пьесы для начинающих, но и, как сборники для чтения нот с листа в младших классах. Этот вид работы с учащимися является очень важной частью обучения, которым не стоит пренебрегать, а начинать нужно, как можно раньше. Все мы знаем, что ребята любят быстрый и яркий результат. Пьесы, которые очень понравились учащимся при чтении, мы берем для повторного более выразительного исполнения, которые формируем в небольшие мини-концерты. Огромную роль в данной работе играет концертмейстер и прекрасные аккомпанементы к данным пьесам, которые могут претендовать на самостоятельность. Уже давно мы с Альтшуллер Майей Ильиничной преподавателем по классу фортепиано практикуем детское совместное музицирование двух классов. Два раза в год мы готовим концерты для родителей, где ребята играют в дуэтах, трио и других видах ансамбля (концертмейстеры тоже дети). Неотъемлемой частью таких концертов стал финальный номер, когда на сцене находятся все дети (от 18 до 25 человек), не зависимо от уровня подготовки и возраста и исполняют одно произведение. Ребята с огромным желанием выступают и с нетерпением ждут каждый такой концерт. Неформальное общение на дополнительных сводных репетициях, привлечение родителей к творческому процессу (совместное выступление с детьми), правильно подобранный нотный материал, который адаптирован к каждому ребенку, и конечно собственный пример (выступление преподавателей) — все это рычаги мотивации и заинтересованности детей в дальнейшем развитии и обучении, а также способствует психологической раскованности, свободе и дружелюбной атмосфере. Наша цель не только научить детей играть на

инструментах, но и научить любить музыку.

Заключение.

В заключение хочется сказать: ребенок может и не посвятить свою жизнь музыке, но внимание к его внутреннему миру и эмоционально-образному развитию со стороны родителей и преподавателей, обязательно приведет к внутренней культуре, к интеллекту, к творческому мышлению. Грамотное музыкальное образование — один из кирпичиков воспитания чувств. В этом — ЖИЗНЬ будущего огромного МИРА МУЗЫКИ. Мир прекрасен — изучайте его, творите, увлекайтесь, познавайте вместе со своими учениками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мартин, П. «Все струны натянуты»: Mainstream Music, 2014. – 6 с.
2. Мартин, П. «Все двери открыты»: Mainstream Music, 2014. – 10 с.
3. Мартин, П. «Детская игра»: Mainstream Music, 2008. – 15 с.
4. Мартин, П. «10 этюдов» - сборник №1: Mainstream Music, 2007. – 9 с.
5. Мартин, П. «10 этюдов» - сборник №2: Mainstream Music, 2007. – 10 с.

УДК 78.071.4

*Г.Н. Кузюбердина,
г. Луганск*

ВЫБОР РЕПЕРТУАРА - ВАЖНЫЙ АСПЕКТ СКРИПИЧНОГО ОБУЧЕНИЯ

Репертуар скрипача — один из наиболее важных моментов обучения игре на скрипке. Грамотно и правильно выстроенная репертуарная последовательность произведений поможет сэкономить годы обучения, избежать психологических травм и медицинских проблем, это так называемая скрипичная диета для обучающегося скрипача.

Последовательность введения репертуара — упражнений, этюдов, концертов — исторически хорошо разработана в советской и российской методике. Количество учебного репертуара превышает возможности скрипача за весь период обучения. Существуют сборники, располагающие этюды и пьесы в более или менее последовательном порядке, согласно логике составителя. Однако авторам еще пока не встречалось методическое учебное пособие, которое можно было бы открыть в первый день занятий и последовательно идти по страницам, не перепрыгивая через разделы, на протяжении хотя бы нескольких лет начального обучения. Прыжки неизбежны. Видимо, сборник, который был бы подобен автомагистрали для скрипача, просто не может быть создан в силу слишком большого различия индивидуальных особенностей каждого ученика. Невозможно провести всех по одной схеме.

Попытки создать такую единую школу не прекращались в течении всего периода с момента кристаллизации скрипки как отдельного инструмента до настоящих дней. Начиная с Джузеппе Тартини в разные эпохи пользовались популярностью школы Леопольда Моцарта (отца, который был выдающимся музыкальным деятелем и педагогом своего времени). Ценное в книге Леопольда Моцарта и приведенная в ней система обучения явилась основой виртуозных достижений в игре на скрипке В. Моцарта, полюбившего свой инструмент, что помогло ему в возрасте 19 лет написать пять скрипичных концертов в течении одного года, которые стали непревзойденными шедеврами инструментальной литературы [2, стр. 249]. Одна из самых последних фундаментальных школ — «Основы

скрипичной игры в 300 упражнениях» Саймона Фишера, а также Шарля Берио, Карла Флеша и других.

Мы попытаемся разобрать основные произведения, мимо которых трудно пройти, и рассмотрим основные закономерности усложнения репертуара.

Песенок нужно много. Юному скрипачу разнообразие тоже понравится. Здесь можно рекомендовать сборник «Маленький скрипач», составленный выдающимся российским педагогом Г. С. Турчаниновой, первой учительницей В. Репина и М. Венгерова. Этот сборник удобен еще и тем, что песенки напечатаны в нем очень крупным нотным шрифтом и снабжены красочными иллюстрациями — что, как и в случае Букваря, немаловажно.

В практической деятельности нередко получается, что специальность опережает такой важный сопутствующий предмет, как сольфеджио. Частенько, особенно при обучении вне стен музыкальных школ, им пренебрегают, не вполне понимая, что этот предмет призван развивать главное: внутренний слух музыканта, предслышание и представление звуков и интервалов. Поэтому попутно приходится вводить интервалы, петь и вообще немного бежать впереди курса общемузыкальных дисциплин по причине традиционной досадной несогласованности программ.

Не надо бояться рано вводить переходы. Встречаются случаи, когда в первой позиции ученик сидит весь первый год. Приводит это к невероятному окостенению руки и такому же невероятному страху сдвинуть ее с места. Последствия потом напоминают о себе всю начальную школу. Возможно, будет немного нечисто по интонации. Жизнь — процесс, всё приходится выправлять параллельно. Все движения выполняются очень плавно и в спокойном состоянии, без дерганий и страха.

Этюды писали русские, советские авторы (наиболее известные имена: А. Комаровский, Н. Бакланова, И. Двойрин, Т. Захарьина, К. Мострас). Зарубежные композиторы Г. Кайзер, Р. Крейцер, Ф. Вольфарт, Ж. Ф. Мазас. Существует симпатичный сборник под редакцией Л. Аджемовой, замечательного российского педагога-практика, — «Избранные легкие этюды», «Избранные легкие этюды для скрипки соло. Л.: Музыка, 1984.

Дети очень любят прыгающие штрихи. Хлебом не корми, дай попрыгать. А ведь всё просто. Упало, отскочило, удержали. Два раза упало, отскочило, удержали. Три раза. И до четырех (на пятый удержание), больше пока не нужно. Правильно сыгранный (в середине, а не в конце смычка) *ricochet* поможет наладить тот самый баланс руки, который является целью этюдов и пьес на дубль-штрих. Конечно, не стоит сбрасывать со счетов как этот этюд, так и Танец Э. Дженкинсона из сборника «Хрестоматия для скрипки, 5-4-й класс. Пьесы и произведения крупной формы с приложением клавира», «Вечное движение» К. Бёма и пр.

Дубль-штрих можно вводить достаточно рано. Задача педагога — непрерывно следить за состоянием плеча, шеи, спины и контролировать равномерность и малое количество смычка.

Vivace

Н. Рубинштейн



Этюдам на беглость нет цены, они постоянно должны находиться в репертуаре с самого первого года обучения. Беглость — это не только скорость перебирания пальцами, это еще и артикуляция, произнесение музыкальных фраз, это трель и вибрация.

Возможности музыкальной выразительности зависят в первую очередь от качества и объёма технического умения скрипача, это послужит основой истинного исполнительского искусства [4, стр. 219].

Allegro moderato

г. Кайзер. Соч. 20 № 30



Мелкая техника должна всегда, в любое время находиться в фокусе внимания скрипача любого возраста. Начиная с «Прялки» А. Яньшинова, затем Н. Рубинштейна, этюда Ж. Ф. Мазаса соль мажор и этюда, о котором говорится в данный момент, через «Бабочки» В. Шера, «Пчелку» Ф. Шуберта, Сицилиану и ригодон в стиле Ф. Франкёра Ф. Крейсера, «Кукушку» Л. Дакена, 13-й этюд Ш. Данкля. Причем крайне полезно играть как мелкую технику триолями (из перечисленного — «Бабочки», 13-й Данкля и этюд Венявского № 3, ор. 10), так и квартолями («Прялка» Рубинштейна, Ригодон Крейсера).

Все эти этюды и затем пьесы (куда чуть позже войдет Тарантелла Эллертона, а потом «Вечные движения», для начала Бёма, а далее Риса и Новачека) имеют так называемый «моторный» характер. Их цель — как раз запустить «мотор», который будет приводить технику скрипача в движение. В подобных пьесах нет ничего лишнего, они сфокусированы на одной-единственной задаче — быстром перебирании пальцами и шевелении смычком. Умение освобождаться «на ходу». Умение не задумываться, каждая посторонняя мысль во время исполнения такой пьесы равносильна броску гаечного ключа в велосипедное колесо. Однако совсем без мыслей не обойтись: в повторяющихся местах нужно четко знать выходы, чтобы не заикнуться и не остановиться на сцене, пять раз сыграв одно и то же. Поможет гармоническая структура пьесы и фотографическая память, если она, конечно, натренирована: не надо отказываться от нот раньше.

Эмоциональная память — самая мощная, и нужно ее умело задействовать. Ленивым в музыке делать нечего.

Главным критерием игры на скрипке является свобода, относительная расслабленность рук. Всегда предпочтительно ловкое, живое, яркое и интересное, хотя и не очень чистое исполнение перед аккуратным, замедленным, чистым и скучным. Из первого выкарабкаться в настоящую игру реально, второе ведет в тупик.

И конечно, звук. Плохой скрипичный звук стоит на втором месте после младенческого плача по воздействию на нервную систему. Хочется еще раз подчеркнуть, что вышесказанное не означает принятия некачественной игры. Добиваться качества нужно всегда.

В начальных классах используется один из сборников с наибольшей концентрацией хороших и полезных пьес «Хрестоматия педагогического репертуара», составители К. Родионов, М. Гарлицкий, Ю. Уткин, К. Фортунатов.

1. М. Магиденко. Петушок
2. Ходит зайка по саду. Русская народная песня.
Обработка А. Комаровского
3. А. Мухамедов. Елочка
4. Как под горкой, под горой. Русская народная песня.
Обработка Н. Баклановой
5. В зеленом саду. Русская народная песня.

Обработка А. Комаровского

6. Н. Метлов. Колыбельная
7. А. Комаровский. Песенка
8. В. Моцарт. Аллегretto
9. Л. Бекман. Елочка
10. На лугу зеленом том. Моравская народная песня
11. Й. Гайдн. Песенка
12. А. Филиппенко. Цыплятки
13. А. Филиппенко. По малину в сад пойдем
14. Веселые гуси. Украинская народная песня. Обработка М. Красева
15. Ф. Шуберт. Вальс
16. Л. Бетховен. Сурок
17. Н. Бакланова. Колыбельная
18. Пастушок. Чешская народная песня. Обработка С. Стемпневского
19. Й. Брамс. Петрушка
20. Журавель. Украинская народная песня. Редакция П. Чайковского
21. М. Глинка. Соловушка
22. Ж. Рамо. Ригодон
23. Я на камушке сажу. Русская народная песня.

Обработка Н. Римского-Корсака

24. Р. Шуман. Марш
25. Дж. Мартини. Гавот
26. И.С. Бах. Гавот
27. Г.Перселл. Ария
28. К.Глюк. Веселый хоровод

Первые песенки — певучие. Таковы замечательные Романс и Колыбельная Н. Баклановой. Таковы же и бессмертные I и II части Концерта си минор О. Ридинга. Его III часть предъявляет совсем другие требования. В ней понадобится не только различная скорость смычка и его остановки, но и быстрое *detache*, которое является базовым штрихом и одновременно одним из самых сложных. Поэтому, не пройдя ту же Мазурку Баклановой и даже, возможно, детско-знаменитых «Клоунов» Кабалевского, III часть Ридинга давать не стоит.

Концерт си минор О. Ридинга — музыка, которую любят все дети. К тому же это их первый крупный концерт. Перед тем как взять I часть Концерта, нужно сыграть на сцене несколько пьес на *detache*, большей сложности, чем Концерт, и пройти пару десятков этюдов, упражнений и мелких пьес.

При выдаче программы перед педагогом стоит сложная задача: он должен прикинуть, справится ли ученик с данной пьесой. Потому что на момент начала изучения произведения ученик еще не может его сыграть, пьеса или этюд даются «на вырост». Определение размера вот этого «выроста» — главная проблема даже достаточно опытного педагога.

Здесь очень важен: а) опыт педагога в целом, б) опыт взаимодействия с конкретным учеником и в) примерным направлением полета стаи крокодилов над славной египетской рекой Нил. Без третьего пункта, увы, обойтись не удастся. Но разметить неизвестное

помогут многочисленные этюды.

В ДМШ после Ридинга, исполняется Концерт соль мажор Зейца, возможно, все три части. После Зейца наступает период вариаций Данкля (начиная с Вариаций на тему Пачини), концертов Вивальди, а также очень распространенного Концерта Ж. Б. Акколаи, еще одного бессмертного детского шедевра.

Желание ребенка играть — наиболее ценная сторона всего обучения, его надо тщательно культивировать. Ведь против этого желания выступает практически всё: нудные упражнения и гаммы, сердитая мама, долгая поездка в школу, когда и так-то времени нет, и нескончаемые часы, проведенные наедине с инструментом. В то же время только желание петь на скрипке является двигателем прогресса. Любые способности можно развить в каждом ребенке при наличии двух составляющих: большой практики и практики в нужном направлении [4, стр. 170].

В этом плане есть два концерта, которые за свою дивную красоту пользуются большой симпатией. Это Концертное соло № 1 си минор Ш. Данкля, «Легкий концерт» Густава Холлендера, 7-й Роде, 2-й Шпора, 9-й Берио, 22-й Виотти, 2-й Венявского.

Учащиеся детских музыкальных школ должны выходить на сцену по три-четыре раза в год. Сюда входят: технический зачет с этюдами и гаммами, крупная форма (одна или две) и еще один выход с двумя разнохарактерными пьесами. Это тот самый минимум выступлений, без которого обучение вообще бессмысленно.

Пьесы, поскольку они короткие, имеют право быть посложнее, чем концерт. Этюды должны закрывать все доступные на данный момент виды скрипичных движений, навыков и штрихов. В отличие от этюдов пьесы лучше играть целиком и доводить до сцены.

Ученикам полезно давать пьесы торжественного, приподнятого характера. Необходимо сформировать этот отрыв души от бытовой реальности и уход ее в сферы благородных идей, поэтому примитивно было бы воспринимать Интраду только как тренировку аккордов и нон-legato. Сегодня пафос не в моде, эмоцию постоянно норовят поставить вне закона по причине ее «вредности» для организма, поэтому сама среда, в которой живет музыка, подвергается атаке практичной будничности и удобной и полезной для здоровья душевной лени. Противостоять этой тенденции может только театр, как явление, как конкретное место, куда пойти, и как часть духовного наполнения классической музыки.

В средних классах начинаются первые по-настоящему осознанные занятия. Часто требуется как бы заново проходить уже пройденное, так как память об изученном в более раннем возрасте стирается. С самого начала нужно приучать ученика умственной работе. После занятий должна уставать голова, а не руки.

Усложнение репертуара проходит технологически по двум линиям: увеличение количества пальцев на грифе и сокращение интервала между игровыми импульсами. Добавляется концерты: Концерт № 9 Ш. Берио, Вариации ре минор, Концерт № 7 «Балетные сцены». Все произведения Ш.О. Берио мелодичны, благородны, скрипичны и доставят много удовольствия юному музыканту.

В то же время хотелось бы упомянуть очень красивую и полезную «двойную» пьесу Ф. Крейсера — Сицилиана и ригодон и стиле Ф. Франкёра. Также стоит вспомнить об Аллегро Дж. Г. Фиокко с его полезным чередованием струн, моторностью и риторикой барочного периода.

Поэтому пьесами, которые по причине вечной нехватки времени на экзаменах не спрашивают, не надо пренебрегать. Они еще пригодятся.

Вывод

1. Корпус учебного репертуара — это лестница. Если лестница слишком крутая или слишком пологая время достижение верхней площадки увеличивается, а в наш космический век её нужно преодолеть одним махом.

2. Сложность репертуара возрастает одновременно с выразительностью, неокрепший аппарат может не выдержать высокого давления, что приведет к зажиму корпуса скрипача.

3. Превышение сложности педагогического репертуара, может быть понятно по причине ошибке педагога.

4. Если ученик находится в состоянии постоянного стресса, то даже самая лучшая репертуарная политика не принесёт результата.

Преподаватель должен нести доброту, спокойствие, уверенность к своему младшему коллеге-ученику.

Поэтому всем своим коллегам хочется пожелать терпения, доброты. В такой обстановке даже гамма покажется красивым и интересным концертом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Моцарт, Л. Основы скрипичной школы./ Пер. с нем. Я. В. Гребенев, ред. И.В. Гребенева.—Харьков : С.А. М., 2014.- 168с.

2. Ойстрах, Д. Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / Сост. В. Григорьев. – М.: Музыка, 1978. – 287 с.

3. Соколова, А.Н., Грауман Л.В. Путеводитель по грифу: методическое пособие для педагогов музыкальных школ, средних и высших музыкальных учебных заведений / А.Н. Соколова, Л.В. Грауман. – СПб. : Композитор, 2020.—144с.: ноты.

4. Судзуки Синити Вращенные с любовью: классический подход к воспитанию талантов/ Синити Судзуки / Пер. с англ. С.Э. Борич.- МН.: ООО «Попурри», 2005.—192с.

5. Флеш, К. Искусство скрипичной игры:/ Вступ. статья, редакция пер., коммент. и доп. К. А. Фортунатова. – М.: Музыка, 1964. -270с.

УДК 787.1

*Д.А. Чекменёва,
г. Луганск*

МЕТОДИКА РАННЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ, СОЗДАННАЯ ЯПОНСКИМ СКРИПАЧОМ И ПЕДАГОГОМ СИНЬИТИ СУДЗУКИ

Современная модель образования требует нового подхода и базируется на гуманистических идеалах. Наблюдения показывают, что личность раскрывается в коллективе. Одним из средств, способствующим гармоничному развитию личности, повышению творческого потенциала является творческий коллектив. Это правило для детского коллектива становится неотъемлемой составляющей развития способностей ребенка. Именно детский коллектив нацелен на креативное отношение к своей и общественной жизни. Как правило, данная среда направлена на воспитание детей, которые способны не приспосабливаться к жизни, а преобразовывать и совершенствовать мир вокруг себя.

Актуальность методики творческого развития детей не подвергается сомнению уже на протяжении нескольких десятилетий в различных сферах эстетической направленности

(в основном музыкально — исполнительской деятельности). Его основополагающий постулат: «любой человек — носитель таланта, который лишь необходимо правильно развивать».

Особо значительную роль данная методика играет в российских музыкальных школах и школах искусств. В каждом столетии появлялись талантливые педагоги, которые вносили определенный вклад в развитие музыкально-педагогической системы в виде методических разработок, на которые опираются современные преподаватели в своей педагогической практике.

Сущностью эмоционального отклика на музыку у младших школьников является эмоциональная отзывчивость на музыку. Эмоциональная отзывчивость на музыку, в понимании Н.А. Ветлугиной — это «...живая, непосредственная реакция на окружающее, отраженное в музыке, это реакция всегда осознанная. Нельзя в процессе восприятия музыки противопоставлять отзывчивость сознанию» [1, стр. 184]. Приобщаясь к музыке, сопереживая эмоционально насыщенному ее содержанию, дети открывают для себя гамму новых чувств, палитру эмоциональных оттенков, осознавая которые, дети испытывают потребность нового общения с музыкой, что влечет за собой развитие интереса и музыкальных предпочтений. Музыкальное развитие связано с формированием многих качеств личности, в том числе и отзывчивости на прекрасное [1, стр. 90].

Н.Л. Гродзенская в своих работах показала, что чувства, которые вызывают у ребенка музыкальные произведения, вначале не отличаются многообразием и глубиной. Обычно это или радостное возбуждение, или спокойная сосредоточенность. Исследователи отмечают, что чем меньше возраст ребенка, тем более непосредственно он реагирует на музыку. С приобретением опыта восприятия музыкальных произведений чувства детей, вызванные звучанием музыки, опираются на все более полное понимание ее содержания и осознание развития музыкального образа [4, стр. 19].

Одним из ярких представителей педагогов-новаторов можно назвать Синъити Судзуки. В последние два десятилетия его методика раннего музыкального развития детей начинает распространяться и в России, так как ее результативность достаточно высокая и не противоречит другим традиционным методикам преподавания.

Судзуки подходит к музыкальному обучению как к обучению человеческому слову. Когда ребенок учится говорить, он слышит звучащую вокруг речь, начинает ее имитировать (произносит сначала слоги, потом слова и затем фразы). При этом родители хвалят малыша, проявляют терпение. Тот же принцип должен лежать в основе обучения музыке. Ребенок с рождения должен быть ею окружен и учиться исполнять музыку по имитации. Этот принцип получил название «играть, как говорить» [2, стр. 76].

Как представляется, ключевым принципом методики Судзуки является вера в музыкальные способности любого человека. Музыкальность развивается у тех, кому родители и педагоги смогли создать необходимые условия, привить любовь к инструменту. Девизом Судзуки было: «Музыкальность — это не врожденный талант, а способность, которая, как и всякая другая способность, может быть развита. Любой ребенок может стать музыкальным — это не сложнее, чем научиться говорить на родном языке» [2, стр. 71]. Оптимизм Судзуки, вера в творческие силы детей, практическая направленность методики — это то, что делает его методику применимой для формирования эмоциональности учащихся младшего школьного возраста. Важно и то, что Судзуки рассматривал музыку

как «путь познания самого себя» [2, стр. 85].

Для того, чтобы дети в довольно раннем возрасте могли успешно и осознанно исполнять «взрослую» музыкальную программу, важно правильно организовать процесс музыкального обучения, установить психологический контакт с учетом индивидуальных особенностей ребенка.

Необходимым аспектом является система оценивания достижений ребенка. Сузуки настаивал на том, что оценка должна быть только позитивной, и в его школе были допустимы только такие, как «хорошо» или «ты — молодец, но можешь добиться большего...». Отличительной чертой методики является отсутствие отрицательных оценок, так как большинство детей в процессе обучения проявляют старание и нацелены на положительный результат, похвалу, поощрение и по определению итог его усилий не может быть отрицательным.

Развитие творческих способностей учащихся происходит сразу по нескольким направлениям:

- Развитие интеллекта;
- Исполнительские навыки;
- Концертная сценическая деятельность;
- Владение 2-3 инструментами;
- Сочинение, аранжировка муз. произведений;
- Ансамблевое музицирование с педагогом;
- Ансамблевое музицирование с другими учащимися.

Работа над звукоизвлечением не должна сводиться к постоянной отработке одного – двух звуков, одной фразы. Навык приобретения хорошего звукоизвлечения приходит неотделимо от общего развития учащегося, его творческой, личностной зрелости, опыта игры на инструменте, а нотно-музыкальная грамотность расширяется постепенно.

Одной из значимых сторон методики Судзуки является концертное выступление, на котором один раз в 2-3 недели каждый учащийся должен выступить с музыкальным произведением и особенно значительную роль играет то, что ребенок может принять участие в любом качестве: концертмейстер, солист-пианист, солист-инструменталист, вокалист по собственному выбору.

На подобные концерты учащиеся сами записываются, при этом сами, без «давления» со стороны педагога, выбирают программу своего выступления и то, в каком качестве они будут выступать.

Качество исполнения музыкальных произведений не должно служить препятствием для участия в классных концертах.

Стоит заметить, что обязательным требованием является:

- Исполнение произведения наизусть;
- Исполнение всех повторений (репризы);
- Присутствие всех учащихся;
- Возможное присутствие родителей;
- Запись концертного выступления (видеотехника).

На протяжении многих лет своей педагогической деятельности Синьити не упомянул ни одного случая «неталантливости» среди своих учеников.

Судзуки в своей методике подчеркивает лишь то, что существует различная скорость освоения учебного материала, творческое прочтение авторского текста, пластичность интерпретации муз. произведений, техническая оснащенность учащихся, владение различными инструментально-техническими приемами, умение продемонстрировать свою исполнительскую, творческую работу на сцене.

Гармоническая стройность классических произведений, используемых в базовом сборнике «Suzuki», помогает развить слуховое восприятие. В работе над нотно-музыкальным материалом так же возможно использование метода вариационности исполнения, импровизации, свободное изменение репризы с помощью мелизмов.

Биография Синъити Судзуки (17 октября 1898–26 января 1998)

Синъити родился в Нагое, в Японии, в семье Масакичи Судзуки — основателя крупнейшей скрипичной фабрики в мире. Он провел своё детство в окружении скрипок, которые заменяли ему и его братьям и сестрам игрушки. Позже, когда мальчик уже учился в коммерческом училище, он во время летних каникул работал на фабрике своего отца. Однажды, он услышал на граммофоне пластинку с записью «Аве Мария» Франца Шуберта. Эта музыка так потрясла Синъити, что, вдохновленный, он принёс домой с фабрики одну скрипку и стал упражняться на ней. С этого момента он начал увлеченно заниматься музыкой и игрой на скрипке. В то время ему было 17 лет.

В 1920 году, когда Синъити исполнилось 22 года, он с разрешения своего отца уехал учиться музыке в Берлин. Там молодой музыкант провёл 8 лет, познакомился со своей будущей супругой и обрел друга и наставника в лице Альберта Энштейна.

После женитьбы Синъити вместе со своей женой Вальтрауд вернулся в Токио и начал работать преподавателем в Императорской музыкальной школе. Там он стал учить детей школьного возраста игре на скрипке.

В 1946 году он открыл ассоциацию «Дошикай» — прообраз будущего Института воспитания талантов. В 1949 году в его институте было уже 35 отделений и 1500 учеников. Вскоре его маленькие скрипачи начали выступать на грандиозных концертах сначала в Токио, потом в США, а затем и по всему миру.

В 1997 году открылась Международная Академия Методики Синъити Судзуки.

В 1998 году скончался выдающийся педагог в возрасте 99 лет.

Идея его метода пришла Судзуки во взрослом возрасте во время изучения немецкого языка. Он заметил, что хотя ему самому язык давался очень трудно, но маленькие дети осваивали язык необыкновенно быстро. Он предположил, что мозг ребёнка устроен таким образом, что позволяет ему в очень сжатые сроки овладеть разговорным языком путём лишь слушания и повторения сказанного окружающими. После этого он осознал, что музыкальный язык так же основан на звуках, как и разговорный, и мозг ребёнка, видимо, может воспользоваться теми же механизмами быстрого овладения разговорным языком для овладения языком музыкальным. Начав заниматься с маленькими детьми, он подтвердил правильность своего предположения, и, убедившись в эффективности своего подхода, начал работу по его распространению. Судзуки говорил, что в начале он главным образом хотел принести радость музыки в нелёгкое детство ребят разрушенной войной Японии, потом, по мере распространения его метода, его мечтой стало обучить музыкальному языку всех детей мира. Он назвал свой метод «Воспитание талантов».

Судзуки считал, что в любом ребёнке сокрыт музыкальный талант, и что любой

ребёнок, если начать правильно заниматься с ним в достаточно раннем возрасте, способен на огромные музыкальные свершения.

Синьити, как и многие учителя-самоучки в основном опирался на свой личный опыт, а не на какие-то исследовательские разработки, хотя и прислушивался к ним.

Метод Судзуки называется «родной метод», а вся система развития детей методом Судзуки — «воспитание талантов».

Принципы методики:

1. Раннее начало

Раннее начало занятий очень важно, потому что первые годы жизни ребенка — это решающее время для развития умственных процессов и координации мышц. Два-три-четыре года — кульминация ассимиляции родного языка. Слух ребенка настроен поглощать все, переваривать, поэтому лучше изучать музыку именно в этом возрасте.

В большинстве стран школы Судзуки начинают учить детей в возрасте 3-4 лет. Но ребенок, окруженный красивой музыкой, так же как он окружен звуками родного языка, должен быть окружен с самого рождения. Таким образом, для ребенка это является первые шаги в музыкальном образовании ребенка.

2. Вовлечение родителей и их любовь

По словам Судзуки, участие родителей в процессе обучения музыкальным навыкам играет очень важную роль, как и в обучении языковым навыкам. В методе Судзуки является гармоничное взаимодействие учителя, родителя и ребенка. Роль родителя в первую очередь заключается в том, чтобы присутствовать с ребенком на всех уроках, делать заметки, заниматься с ребенком дома. На самом деле, мама или папа становятся домашними учителями своего молодого музыканта. Некоторые родители даже начинают изучать игру на инструменте, чтобы передать ребенку его опыт. Судзуки сказал что для того, чтобы ребенок имел правильное отношение и инсценировку руки, необходимо сначала научить родителей. В обязанности родителя входит посещение концертов, летних школ и других мероприятий с ребенком.

Дети учатся с энтузиазмом и их успехи нуждаются в поддержке выступлениях и в поощрении. Родители должны хвалить ребенка за каждое минимальное достижение (как за достижении первых слов), а также иметь терпение, чтобы исправлять и помогать. Учиться в атмосфере любви. Ни в коем случае нельзя заставлять ребенка играть на музыкальных инструментах «из-под палки». Никогда не позволяйте ребенку учиться музыке.

3. Активное прослушивание

Дети учатся говорить, слушать язык родителей. Судзуки предложил перенести эту идею на музыкальное образование. Чем чаще вы слушаете музыку, тем легче научиться играть на инструменте. Постоянное прослушивание записей репертуара Судзуки является обязательным элементом работы над музыкальной работой.

4. Донотное обучение

Дети учатся читать только несколько лет после того, как они учатся говорить. По методу Судзуки дети всегда сначала учатся играть на музыкальных инструментах, прежде чем изучать ноты. Основная задача на первом этапе руки, точная интонация и великолепный звук.

5. Социальная среда

Дети всегда учатся языку в своей семье, а также с друзьями. Позитивное отношение

должно быть создано в преподавании музыки и во время домашнего обучения. Родители должны создать благоприятные условия для обучения. Вся семья должна радоваться успехам крохи. Мотивация для маленьких детей — это слушание игры на музыкальном инструменте детей старшего возраста. Слушать техническую и сложную игру своих старших товарищей, для того чтобы малыши смогли достичь своего уровня как можно быстрее. В школах Судзуки есть как индивидуальные, так и групповые занятия.

6. Один репертуар, используемый в Судзуки школ по всему миру

В школах Судзуки существует единственный репертуар. Дети во всем мире учатся по одному репертуару. Посредством этой единой среде, дети во всем мире легко играют на концертах без репетиции друг с другом. В разных странах, где открыты школы Судзуки, проводят слеты, концерты, летние лагеря где 10, 50, 100, 1000 маленьких детей из разных стран, разные национальности играют вместе музыкальные произведения. Таким образом, происходит социальное взаимодействие с другими детьми. Дети со всего мира могут общаться на музыкальном языке.

7. Поэтапный подход

После того, как музыкальный текст был выучен, происходит работа над хорошим звуком, фразами и музыкальной чувствительностью. Если ребенок может играть предложение произведения отлично, то преподаватель может давать другой, но продолжает работать над обоими предложениями. Этот процесс продолжается с каждым новым куском. Судзуки сказал: « Если вы изучаете одну вещь, вы практикуете ее каждый день в течение примерно трех месяцев ... пока вы не достигнете следующего, более высокого уровня. Речь идет не о технике, а о уме и сердце.»

8. Словарь

С развитием языковых навыков, ребенок изучает слова и учится использовать их, то есть его словарный запас продолжает расширяться. Так же в течение последующей жизни он продолжает говорить слова, которые узнал в детстве. И в музыкальном развитии так же: дети повторяют уже пройденные произведения, постепенно используя новые навыки и методы. Каждое музыкальное произведение является кирпичом в воспитании игре на скрипке. Музыку, которую дети изучили раньше, всегда считается технической основой для более сложных программ.

9. Повторение

Очень важным принципом является повторение. Все способности ребенка развиваются в процессе практики. Судзуки отметил, что мастерство приобретается только в результате постоянных повторений. Если ребенок научился неправильно слышать этот звук пять тысяч раз, необходимо научить его правильной ноте «фа», дать ему возможность услышать этот звук шесть или семь тысяч раз.

10. Память

Изучение нот начинается после того, как ребенок хорошо учится играть на музыкальном инструменте. Дети на уроке должны играть без нот. Это способствует развитию памяти ребенка и ускоряет процесс обучения. На любом концерте по методу Судзуки дети не играют по нотам, исключительно по памяти.

Сузуки уделял большое внимание развитию музыкальной памяти детей - все изучаемые произведения его ученики играли наизусть. «Мои ученики должны знать музыку наизусть и не обращаться к нотам», - говорил мастер [3, стр. 58].

Основным отличием метода Судзуки от традиционных методик является обучение воспроизведению музыки на слух прежде обучения нотной грамоте. По мнению Судзуки, это даёт ребёнку большие преимущества, поскольку у ребёнка гораздо лучше развивается музыкальный слух и лучше развивается музыкальная память, поскольку, не умея читать ноты, ребёнок вынужден всё запоминать. Кроме того, ребёнок может играть более сложные произведения, не будучи связанным своими ограниченными возможностями понимания печатных нот. Судзуки считал, что изначальное обучение ребёнка чтению нот сковывает развитие его слуха, памяти и техники, заставляет ребёнка годами играть медленно и с запинками, пытаясь читать ноты, и в конечном счёте убивает интерес к музыке, вместо того чтобы максимально раскрывать потенциал ребёнка в его самые ценные ранние годы.

Существование «донотного» периода в процессе освоения музыкального инструмента признавали возможным многие педагоги и музыканты, например, Р. Шуман. Именно этот период наиболее оригинально разработан в методике Синъити Судзуки. Что касается постепенного перехода ученика на игру по нотам, многие музыкальные педагоги считают этот период более трудным, чем при обычном обучении музыке.

Это они объясняют тем, что сложность музыкального репертуара резко падает. Ученик уже не испытывает той легкости исполнения, каковая присутствовала ранее. Он должен читать ноты, искать соответствующие им положения пальцев на струне, приспосабливать движение смычка для необходимого способа исполнения. По мнению педагогов, все это снижает мотивацию ребенка.

Школа Судзуки не готовит профессиональных музыкантов, и те, кто хотят ими стать, после ее окончания должен поступить в традиционную музыкальную школу (училище и т.д.). Часто при этом оказывается, что «непрофессионально» подготовленный ребенок в школе Судзуки намного более музыкально развит своего соученика, изначально учившегося по традиционным методикам.

Хотя около пяти процентов учеников Судзуки сделали успешную музыкальную карьеру, профессор настаивал: «Я всего лишь хочу воспитать хороших граждан. Если с момента рождения ребенок слушает хорошую музыку и учится играть сам, в нем развиваются глубокие чувства, дисциплина и выносливость. Он приобретает доброе сердце. Если вся нация сообща возьмется за воспитание детей, то, возможно, удастся избежать войн».[3, стр. 182]

Подводя итоги можно отметить, что целью методики Судзуки «Воспитание талантов» является не искать среди обучающихся гениев, а раскрыть заложенные от природы способности каждого ребенка посредством игры на музыкальном инструменте.

Методика Судзуки оказал и продолжает оказывать глубокое влияние на музыкальное образование не только в Японии, но и во всем мире. В наши дни им пользуются десятки тысяч преподавателей и родителей всех национальностей во всех странах. В наследство потомкам Судзуки передал веру в изумительные способности всех людей и в важность уважения к ребенку и его развитие на основе любви. Разумеется, многое в системе Судзуки было связано с личностью самого учителя. Ведь занятия с детьми — сложная сфера педагогики, требующая большого терпения и деликатности.

Синъити Судзуки верил, что музыка открывает человеческое сердце навстречу добрым и прекрасным начинаниям, а люди, посвятившие себя музыке — носители и основа мира, наполненного светом и пониманием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ветлугина, Н.А.. Музыкальное развитие ребенка. Москва: Просвещение, 1968. - 414 с.
2. Перов, В.. Самые популярные методики воспитания. – Белгород: ООО Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2010. – 320 с.
3. Судзуки, С. Возращение с любовью: классический подход к воспитанию талантов. – Санкт-Петербург: ООО «Поппури», 2005. - 189 с.
4. Гродзенская, Н.Л. Школьники слушают музыку / Н.Л. Гродзенская. – М.: Просвещение, 1970. – 77 с.

ПОДСЕКЦИЯ «СПЕЦИАЛЬНОЕ ФОРТЕПИАНО»

УДК 781.66.071.5

*О.Ю. Яруллина,
г. Луганск*

АНАЛИЗ ПРОЦЕССА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С УЧАЩИМИСЯ-ВОКАЛИСТАМИ И УЧАЩИМИСЯ- ИНСТРУМЕНТАЛИСТАМИ. ОПЫТ И ПРАКТИКА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Всё то, с чем человек сталкивается каждый день, влияет на его эмоциональное состояние, настроение, физическое самочувствие. Невозможно избежать некоторых неприятных моментов при общении с коллегами, или, наоборот, слишком дружеского участия. Особенно это касается людей находящихся в одном небольшом помещении. Камерный, в переводе с итальянского, комнатный. Очень уютное слово, означающее, что все, кто находится в одном помещении, должны испытывать комфорт и радость от общения. А применимо к нам, музыкантам, творческое вдохновение и волнующую атмосферу. Взаимосвязь студента, преподавателя и концертмейстера создают трилогию в работе. У каждого своя роль. Преподаватель по специальности естественно задает тон и темп процесса обучения. Выбрав программу, повысив уровень трудности, поставив сроки выполнения, а иногда и обозначив дату экзамена. Студент — главная причина волнения преподавателя, переживающего за свой рабочий престиж и амбиции, и причина комфортной игры для концертмейстера. То есть, эти два взрослых человека, переживая каждый о своем, и создают неповторимый результат. Комфортное, доверительное отношение здесь очень желательно. Не обязательно ходить друг к другу в гости по праздникам, рассказывать семейные проблемы, чтобы ощутить чувство доверия и симпатии. Можно сохранить в обращении «вы», обговаривать только рабочие моменты, и при этом абсолютно доверять в классе работу над произведением. Центром учебного процесса остается студент, на личность которого направлена деятельность педагога. Тут уж стоит учитывать психотип, темперамент студента (холерик, меланхолик, сангвиник), интересоваться отношениями в семье, кругом общения в колледже. 14-17 лет у подростка — это сложный возраст. Преподаватель и концертмейстер не должен брать на себя роль родителей. Но и отталкивать, грубить, «ставить на место» подростка тоже не нужно. Должна быть золотая середина дружелюбности и заботы, внимания и коррекции поведения, строгости в интонации, и маленькие поблажки. Всё это может наладить

отношения с самыми сложными, ленивыми, агрессивными подростками, которых мы видим достаточно с первого по четвертый курс.

Что может быть прекрасней творческого процесса концертмейстера в работе со скрипачом, вокалистом, флейтистом. Труд одного человека в творчестве, созидании — это своего рода стремление к недостижимому совершенству. Быть лидером, солистом, центром событий не легкая ноша человеческой натуры. Тяга человека к плечу рядом стоящего, опереться в сложные моменты жизни — вот надежная защита любого человека. И в этом я вижу роль концертмейстера в работе со студентом. Не «разойтись в игре», вместе начать и закончить произведение, прийти к форте и уйти на диминуэндо — это только технические моменты этой истории. Сложная экспозиция в классической сонатной форме, и чувственный накал в романсе Рахманинова, непривычный авангард в концерте Д. Кабалевского и щемящая украинская песенность в произведениях украинских авторов, требуют от концертмейстера и солиста общего понимания музыки, общих переживаемых эмоций, и волнения за результат на сцене. Конечно, не надо забывать о том, что ведущая роль подачи замысла произведения принадлежит солисту. Умело подвести к одной из кульминаций, или, наоборот, напомнить о «философском музыкальном речитативе» исполнителю — говорит о профессионализме концертмейстера. В работе с разными солистами, будь то вокалист, флейтист, домрист, и над их репертуаром стоит учитывать особенности исполнения. У вокалиста уходит больше физических затрат, голосового здоровья, эмоционального состояния; у баяниста или домриста особые физические нагрузки — например, контроль над своими движениями и состоянием мышц; у скрипача — чистота интонации и подвижность правой руки.

Роль концертмейстера в вокальном классе часто приобретает равное или ведущее значение. Часть воплощения образа он берёт на себя, показывая характер, задавая темп песни или романса уже во вступлении. Эти несколько тактов до начала вокальной партии многое дают певцу: он настраивается на произведения, проверяет свое дыхание, у него есть время для сценической маски на лице, успевает справиться даже с волнением. Подчиненная роль концертмейстера даёт певцу больше возможности к импровизации. Концертмейстеру приходится ловить «на лету» и динамические оттенки и фразировку. Данный метод исполнения больше подходит к профессиональному исполнению, когда певец уверен в своей трактовке произведения и своем мастерстве. Песня Джудитты из последней оперетты Франца Легара «Джудитта» рисует образ своенравной итальянской девушки, которой не сладко живется со своим мужем. Партия концертмейстера должна быть здесь предельно насыщена оркестровыми красками, иначе невозможно будет передать колорит национальных образов. Богатое красками вступление фортепиано сразу дает о себе знать эмоциональным накалом. Удвоение в октаву, акценты на каждую восьмую ноту, синкопа — все это рисует звучность тутти струнных и духовых инструментов. Трехдольный размер и пунктирный ритм на первую долю у концертмейстера имитируют партию ударных и кастаньет, привнося дух и колорит испанских национальных танцев. Партия фортепиано здесь приобретает почти ведущее значение, создает яркую картину праздника, и рисует игривый обаятельный образ Джудитты. После двух куплетов вокалиста звучит соло-проигрыш, изображая зажигательную пляску героини. Педализация в проигрыше короткая, на первую долю, сухие аккорды на вторую и третью доли. Шестнадцатые в правой руке исполняются искрометно, зажигательно. Кульминация соло фортепиано — в

повторяющихся аккордах, с акцентом на каждую восьмую доли. Заключительный раздел арии меняет настроение героини на нежно-игривое. Концертмейстер меняет силу звука на вальсовый кружащий ритм. Педаль более долгая, Партия левой руки становится выразительной благодаря разложенным аккордам. Таков образ многопланового вокального произведения.

Специфика аккомпанемента вокального и инструментального класса значительно отличается. Уроки вокала со студентом проходят в преувеличенно эмоциональной обстановке. Чтобы войти в образ изучаемого произведения педагог-вокалист утрированно передает интонации вздохов, речитативов, различных возгласов, чтобы донести до студента всю сложность и многогранность произведения. Не переживая внутри себя, не донесешь до учащегося эмоциональное зерно вокального номера. Тем более на «выходе» мы не всегда получаем сто процентов результата. Роль концертмейстера в данном случае часто приобретает равное или ведущее значение. Часть воплощения образа он берёт на себя, показывая жанр, характер, задавая темп песни или романса уже во вступлении. Эти несколько тактов до начала вокальной партии многое дают певцу: он настраивается на произведение, проверяет свое дыхание, у него есть время для сценической маски на лице; в конце концов, успевает справиться даже с волнением. Подчиненная роль концертмейстера даёт певцу больше возможности к импровизации. Концертмейстеру приходится ловить «на лету» и динамические оттенки и фразировку. Данный метод исполнения больше подходит к профессиональному исполнению, когда певец уверен в своей трактовке произведения и своем мастерстве. Оперные арии, бытовые романсы или народные песни должны при исполнении аккомпанемента на рояле не терять предполагаемой инструментовки. Концертмейстер должен хорошо знать содержание оперы, характер героя исполняемой арии, инструменты сопровождающего оркестра, и пытаться все это проиллюстрировать это в аккомпанементе. Бытовой романс первоначально сопровождался гитарой, арфой, фортепиано; поэтому, преувеличенность и вычурность в данном исполнении у концертмейстера не нужна. В основном это лирические переживания, разные оттенки душевных эмоций человека в вокальной партии. Исполнение должно быть наполнено сдержанностью и трепетностью. Народная песня богата на жанры – колыбельная, плясовая, бытовая, свадебная, трудовая и ямщицкая, любая из них сделает репертуар певца незабываемым. В аккомпанементе на фортепиано следует имитировать народные инструменты: балалайку, гармонию, ударные, свирель. Удаливость, бравада, молодость, или же, наоборот тяжесть женской доли, безысходность, нищета, потеря близкого человека в исполнении на рояле должна быть живописна, ярка и гармонична.

Рояль — уникальный инструмент, не зря в нем собраны все звуки оркестра. Сочные басы, звонкий верхний регистр, певучесть середины, концертная плотность фактуры, красочность звучания — делают его незаменимым как в сольной, так и в аккомпанирующей роли. В хорошем исполнении певца и концертмейстера вокального номера мы увидим целый обозримый театр: дух эпохи, обстановку, харизму действующих лиц. Конечно же, текст произведения помогает слушателю полнее раскрыть образ. Слово усиливает эмоцию. Одну и ту же фразу можно сказать многократно, меняя интонацию, фразировку. И здесь роль концертмейстера также многозначна: подчеркнуть выразительность фраз вокалиста разнообразием артикуляции звука, усиливая подачу музыки, слова и голоса. При явной равноправной роли вокалиста и концертмейстера, последний должен выполнять свои

конкретные задачи.

Музыкальные образы камерных классических сонат связаны с жизнью и бытом самого композитора. Не редко темы сонат — это готовый, законченный, не требующий развития художественный образ. Фортепиано в данном случае не допускает резкого толчка и стука по клавишам всей силой руки, сила тонов достигается быстротой пальцев. Например, полные аккорды исполняются в быстром арпеджио и производят больший эффект, чем, если бы все звуки их извлекались одновременно ударом той же силы. Такова камерная соната романтической эпохи Антонина Дворжака. Образный строй для солистов камерного ансамбля проявляется в экспрессивности развертывания материала. Изолированность разделов подчеркнута темповыми и фактурными различиями. Сонатина ор.100, Соль мажор не содержит особых технических трудностей. Но, это не значит, что от исполнителей не требуется виртуозности. Построение драматургии всей линии музыкального развития требует тонкости фразировки, выразительности звука. Классическая сонатина насыщена синкопированными ритмами и пентатоникой музыкального фольклора Нового Света. Обозначенный темп первой части *Allegro risoluto* первой призывной интонации задает энергичный тон всей части. Этот призыв играет важную роль в разработке, когда интонации пунктирных ритмов делают переключку между солирующими партиями. Начало темы у солирующей скрипки поддерживается аккордами аккомпанемента. Размер $\frac{3}{4}$, казалось бы, должен говорить о танцевальном начале сонатины, но это обманчиво. Этот размер придает сонате еще больше решительности, как бы, двигаясь вперед после каждой третьей доли такта. Тема главной партии состоит из двух мотивов. Взлет по звукам тонического трезвучия вначале, продолжается сольным проведением мотива у скрипки, в виде ниспадающего движения восьмыми длительностями. Второе проведение темы звучит еще более напористо, усиливая звучание острым ритмом. Разомкнутая заключительная каденция приводит нас в мир нежнейшей лирики и утонченности связующей партии. Пианиссимо у обоих солистов, педализация фортепиано на сильную долю, выстроенное дыхание фразировки, создает фон повторяющемуся звуку на второй доле у скрипача. Интонация просьбы дополняется небольшими взлетами аккордов партии фортепиано, приводя каждый раз к некоему успокоению. Здесь можно говорить о полном слиянии образа солирующих партий, так как в едином порыве выражен весь решительный образ экспозиции. Побочная партия проходит в трепетном ритме триолей, усиливая волнение музыки. Скрипка лишь вторит переключками с партией фортепиано, что может говорить о приемах полифонии в данном музыкальном отрывке. Триольный ритм продолжается до конца побочной партии. Этот же ритм звучит и в заключительной партии, придавая еще больше настойчивости. Звучит штрих стакато в партии фортепиано. Мелодия скрипача дублирует верхний голос. Заканчивается экспозиция унисонным проведением темы, основанной на квартовом скачке, что говорит о полном слиянии и едином порыве солистов камерного ансамбля. Экспозиция повторяется дважды в стиле старинной сонаты, переходя на вторую вольту. Одной из важнейших задач в разработке является достижение темпового единства. Без этого разработка может рассыпаться на отдельные построения. Призывная интонация в басу фортепиано задает здесь возбужденный ритмический пульс. Повторяющееся терцовое остинато создает тревожный фон, возбуждает общее движение разработки. Кульминация всей сонатины достигается путем альтерированных аккордов, модулирующих по хроматизмам вверх.

Полный эффект динамики фортиссимо зависит от доминантовой функции и октавными движениями вниз замирает в эмоциональной паузе. Наступает реприза. Тема главной партии проходит в одноименном миноре, тема связующей также меняет тональность. Грозные аккорды заключительной партии также проходят в миноре. И, неожиданно для всей сонатины, когда звучит просветленно, умиротворяя общее содержание всей сонатины. Чередую арпеджированные аккорды с паузами на две доли, все затихает в нежнейшем пианиссимо. Последняя нота скрипача затухает вместе с глубокими басами фортепиано.

Работа концертмейстера сложна, утомительна, но в тоже время творчески насыщена и интересна. Она — самая распространенная профессия среди пианистов. Она необходима всем специальностям: и на концертной эстраде, и в классе. Некоторые склонны относиться к концертмейстерам свысока: игра «под солиста» и по нотам якобы не требует большого мастерства. Это ошибочная позиция. Более того, искусство концертмейстера дается далеко не всем пианистам. Оно требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания. Почти все выдающиеся композиторы занимались аккомпанементом. Можно вспомнить яркие примеры сотрудничества Ф. Шуберта с И. Фогель, М. Мусоргского с Д. Леоновой, С. Рахманинова с Ф. Шаляпиным. Великие пианисты советских времен, окончившие Московскую и Петербургскую консерватории А. Гольденвейзер, Г. Нейгауз, С. Рихтер и многие другие считали полезным периодически появляться на концертной эстраде в роли аккомпаниаторов-ансамблистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов, К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 1, — М.: Музыка, 1988.
2. Крючков, Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. — Л.: Музгиз, 1961. — 72 с.
3. Люблинский, А. Теория и практика аккомпанемента. Методические основы. — Л.: Музыка, 1972.
4. Нестеренко, Е. Размышления о профессии. — М.: Искусство, 1985.
5. О работе концертмейстера / Моск. конс., ред.-сост. Смирнов. — М.: Музыка, 1974. — 159 с.
6. Шендерович Е. М. Об искусстве аккомпанемента // С.М., 1969, № 4.

УДК 786.2

*А.В. Карленко,
г. Луганск*

ФОРТЕПИАННЫЙ АНСАМБЛЬ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ

Фортепианный ансамбль, фортепианный дуэт — чрезвычайно интересная, распространенная форма музицирования. В современном музыкальном мире можно отметить постоянно растущий интерес к дуэтной игре. Игра в дуэте или фортепианном ансамбле имеет свою историю и в разное время популярность данного вида музицирования была на разном уровне. Наибольший расцвет ансамблевого исполнительства приходился, конечно, на эпоху романтизма, где расцвет фортепианного творчества повлек за собой и триумф ансамблевой игры. Далее, в XX веке с появлением электронной музыки, стереозаписи интерес к фортепианному ансамблю немного снизился. На сегодняшний день, можно с уверенностью сказать, что традиции ансамблевого дуэтного исполнительства возродились и обрели новые, интересные формы.

Играть в ансамбле музыканты начинают с самых первых уроков и далее эта форма сопутствует исполнителю или педагогу-музыканту всю жизнь. На начальном этапе обучения музыки фортепианный ансамбль представляет собой партию ученика в сопровождении более сложной партии учителя и является способом, усиливающим звучность скромных партий ученика. Но несмотря на кажущуюся простоту ансамблей для начинающих, они несут в себе неоспоримую ценность, так как прививают основы фортепианного искусства: умение слышать несколько партий одновременно, что в свою очередь тренирует слуховой контроль, воспитание ритмической организации, формирование навыка чтения с листа, умение взаимодействовать и распределять внимание, дифференцировать качество звучания и приводят к осознанному исполнению произведения от начала до конца.

Кроме важных технологических моментов фортепианной игры, игра в фортепианном ансамбле помогает всесторонне развивать личностные качества учащихся. Так, Ефимова О.В. в своем исследовании пишет о том, что игра в ансамбле дает педагогу неисчерпаемые возможности для развития юного пианиста. Прежде всего это касается музыкальных способностей, но успех работы с фортепианным ансамблем зависит от умения педагога наладить контакт между учащимися. И это выводит на первый план развитие личностных качеств учащихся. Кроме того, игра в фортепианном ансамбле может быть стимулом к творческому развитию ученика [3, 19].

В современном мире игра в фортепианном дуэте или ансамбле очень востребована, такая тенденция прослеживается и в России в том числе. Повсеместная популярность фортепианного ансамблевого исполнительства, требует более глубоко профессионального участия. Синцова С.В. в своей статье «Методика преподавания фортепианного дуэта в ВУЗе: некоторые аспекты авторской программы» делится опытом Петрозаводской консерватории [3, 25]. Так с 90-х годов прошедшего столетия в ВУЗе, в рамках курса «Фортепианного ансамбля» введен курс методики преподавания фортепианного ансамбля. В этом курсе студенты получают возможность более полно овладеть знаниями о данном предмете, расширить горизонт своих знаний, умений и навыков. Данный предмет проходит в течении 2 семестров и ставит перед студентами разнообразные задачи: выступления с методическими докладами на семинарах, с помощью интерактивных форм работы формируются навыки взаимодействия в группе, с помощью дискуссии студенты вырабатывают аналитические и критические способности, проводят тренинги по развитию критического мышления, конкурсы на лучшую читку с листа в ансамбле. Также более глубоко изучается педагогический репертуар фортепианного ансамбля и дуэта, для самостоятельной работы студентам предлагается список ансамблевых произведений для чтения с листа. Особое место в этом списке уделяется транскрипциям для фортепианного ансамбля симфонической музыки. Кроме методических задач, данный курс направлен на раскрытие творческого потенциала студентов, мотивацию к постановке творческих задач, налаживанию связей для взаимообмена опытом, нотными ресурсами, сотрудничеством. Результатом такого творческого общения стал ежегодно проводимый уже 13 лет проект-фестиваль PianoDuo.

Участие в конкурсах, фестивалях служит мощным импульсом для творческого развития как ребенка-учащегося, так и взрослого музыканта. Немаловажную роль в развитии творческого потенциала учащихся, в более глубоком их освоении материалом

играют также творческие проекты. Еще А.Г. Рубинштейном было отмечено, что, изучая музыкальное произведение «необходимо обратить внимание на место, окружающую среду, политику – словом, на всю обстановку, при которой художник творит» [2, 14]. Так, с помощью проектов создают условия, когда учащиеся или слушатели погружаются в эпоху того или иного композитора, произведения через горизонтальные культурные связи, где с помощью различных видов искусств слушатель погружается в необходимую атмосферу, характерную для заданной темы. Участие фортепианных ансамблей в мероприятиях типа проект позволяет решить важную иллюстративную задачу: не обязательно привлекать целый оркестр для исполнения необходимого произведения, можно предложить слушателю версию в переложении для фортепианного дуэта.

Игра транскрипций оркестровых произведений или произведений для различных ансамблевых составов в переложении для фортепианного ансамбля несет важнейшую просветительскую функцию. Произведения популяризируются, становятся более известными слушателю. В связи с популяризацией игры транскрипций, возникла и потребность в качественных оранжировках, которые были бы удобны для исполнения и, в тоже время, сохраняли особенности музыкальной речи оригинала. Конечно всех редакторов перечислить в объемах статьи не представляется возможным, остановимся лишь на нескольких.

Валерий Васильевич Боровиков — его произведения разнообразны по форме и жанрам. Среди них есть симфоническая музыка, оперы, балеты, музыка к спектаклям. Н.С. Громова пишет: «Знание особенностей дуэтной фактуры, умение равноценно распределить материал между партиями и, при этом, творческий подход к перенесению оркестровых эффектов на фортепиано отличает его транскрипции». Особенно яркими переложениями театральной музыки являются переложения произведений А. Шнитке: сюиты из музыки к спектаклям на Таганке «Ревизская сказка», «Пушкин-сюита» из музыки к мультфильмам по рисункам А.С. Пушкина для двух фортепиано, «Силуэты» по «Петербургским повестям» для фортепиано в 4 руки. Фантазия на темы из оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс», сюита из мюзикла Л. Бернштейна «Вестсайдская история», «Сказка о попе и его работнике Балде» Д. Шостаковича, сюита из балета «Маленький принц» Е. Глебова, переложения симфонических произведений А. Скрябина, камерных произведений Г. Свиридова, «Прелюды» Ф. Листа, «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона, сюита «Париж» Ж. Ибера, «Петрушка» И. Стравинского.

Частое обращение к театральной музыке повлияло и на стиль транскрипций и переложений В.В. Боровикова. В них автор сохраняет театральность, но это уже «театр в четыре руки».

Игорь Владимирович Оловников — народный артист Беларуси, вице-президент Белорусской ассоциации педагогов-пианистов, профессор Белорусской государственной академии музыки. Его транскрипции отличаются естественностью инструментального изложения, доступностью (уровень сложности от старших классов ДМШ — до концертирующих пианистов), точностью и тонкостью в изложении авторской мысли. Игорем Владимировичем сделано свыше 100 транскрипций для фортепиано: романсы С. Рахманинова, «Вальс-фантазия» М. Глинки, романсы С. Танеева, симфонические произведения Д. Шостаковича, концертные сюиты «Лебединое озеро», «Щелкунчик» П. Чайковского, сочинения И.С. Баха, В.А. Моцарта, К. Сен-Санса, С.Франка, И. Брамса. Для

фортепиано в 4 руки Игорем Оловниковым созданы транскрипции музыки к кинофильмам: сюиты И. Корнелюка к кинофильму «Мастер и Маргарита», Вальс из кинофильма «Мой ласковый и нежный зверь» Е. Доги, тема Хедвига из фильма «Гарри Поттер» Д. Уильямса, Полонез М. Огинского.

Многие транскрипции Игорь Владимирович исполняет в ансамбле со своими учениками, украшая многочисленные концерты в Беларуси и за ее пределами.

Многие композиторы не только создают транскрипции или парафразы и переложения известных мировых произведений, но и сами очень продуктивны в области фортепианной ансамблевой музыки.

Белов Геннадий Григорьевич — советский и российский композитор. В его творчестве множество ансамблевых пьес для детей и концертирующих исполнителей.

Пьесы для детей: 8 фортепианных пьес «Играем в 4 руки», детская сюита для фортепиано или клавесина в 4 руки «Жемчужины японских островов», «Играем Диснея», «Токката», «Слон и Моська», «Брат и сестра»

Концертные произведения для двух фортепиано в 4 руки: Концерт для двух фортепиано, Прелюдия и fuga «Новилюдия и Хараффуга», Поэма «Lambadabriosa», сюита-транскрипция оперы «Хованщина» М. Мусоргского, транскрипция «Праздничной увертюры» Д. Шостаковича.

Сюита для фортепиано в 6 рук «Шестью — три», сказка «Репка», поэма для фортепиано в 8 рук «Сакура», транскрипции на темы из оперы «Чио-Чио-Сан» Дж. Пуччини для фортепиано в 6 рук, «триптих-фантазия ВАСН» в жанре 6-ручной фортепианной транскрипции на темы «Искусство фуги» И.С. Баха.

Дуэты: «Жанна отважная и святая», «3 рок-зонга», «Колыбельная Норе», 6 пьес «Новые парафразы».

Сказки Е. Ларионовой по К. Чуковскому, М. Бурштина по Ч. Айтматову — для двух роялей с участием чтеца и ударных.

Музыкальный язык композитора отличается полифоническим изложением мысли, многослойностью фактуры. Многие ансамблевые произведения были созданы Беловым Геннадием Григорьевичем специально для концертирующих ансамблей. Так исполнителями его произведений долгое время был RigaPianoDuo в составе: Нора Новик и Раффи Хараджанян, а сегодня многие сочинения композитора исполняет петербургский дуэт Spectrum-duo в составе: Надежда Медведева и Марина Климова.

Во второй половине прошлого столетия и в современности появляется ряд ансамблевых произведений, созданных специально для конкретных дуэтов и для исполнения к конкретному случаю. Например, все ансамблевые произведения для двух фортепиано, написанные Петербургским композитором Георгием Анатольевичем Портновым, были исполнены фортепианным дуэтом Spectrum-duo. Надежда Медведева и Мария Климова — солисты дуэта, в свою очередь, расширили репертуар своих студентов этими произведениями. Спектр фортепианных ансамблей очень разнообразен, здесь: эффектная пьеса Галоп-мазурка для фортепиано в 4 руки из балета «Король и золушка»; произведения для двух фортепиано: «По рекам и каналам Санкт-Петербурга», «Осенний летний сад», «Портрет Аркадия Райкина», пьеса «Обращение» («Светлый реквием» для двух фортепиано и чтеца на стихи Д. Самойлова и Вс. Багрицкого); театральная сюита из музыки к спектаклю театра им. А.С. Пушкина «Сирано де Бержерак»; музыка для детей:

«Три легкие пьесы для фортепиано в 4 руки», «Концертные пьесы для двух фортепиано».

Надежда Медведева в своей статье пишет о фортепианных ансамблях Г. Портнова так: «Однажды исполнив произведения Георгия Портнова, пианисты обращаются к ним вновь и вновь. Чувства, которыми он щедро делится со своим слушателем, столь искренни, а музыкальный язык – профессионально логичен, что период изучения произведений становится раскрепощающим и познавательным одновременно» [3, стр. 215].

Популярность ансамблевого музицирования, обилие репертуара позволяют активно концерттировать пианистам разного уровня, а также участвовать в фестивалях, проектах и конкурсах. Множество конкурсов, фестивалей фортепианных ансамблей проводится по всему миру, создаются содружества и ассоциации пианистов-ансамблистов.

Так, уже много лет существует созданная еще в 1989 году Общенациональная Ассоциация фортепианных дуэтов, первыми президентами которой были Елена Сорокина и Александр Бахчиев, вице-президент Людмила Осипова. Эта Ассоциация организует и проводит ряд международных фестивалей фортепианного ансамблевого исполнительства в таких городах как: Смоленск, Вологда, Санкт-Петербург, Нижний Новгород и др. Кроме того организованы ряд конкурсов: Конкурс фортепианных дуэтов им. Балакирева (Нижний Новгород), Конкурс детских дуэтов «Брат и сестра» им. Л.А. Брук (Санкт-Петербург), международный конкурс фортепианных дуэтов «За роялем вдвоем» им. А. Г. Бахчиева, конкурсы с участием педагогов, концертмейстеров и преподавателей ВУЗов. Также под патронажем Ассоциации проводятся тематические конференции. С 2015 года в Санкт-Петербурге проходит Международная научно-практическая конференция «Фортепианный ансамбль в современном музыкальном искусстве и образовании». В сборник этой конференции вошли статьи, методические доклады, разработки касающиеся теории, истории, методов преподавания фортепианного ансамбля, а также рекомендации по вопросам аранжировки произведений различных составов в фортепианные ансамбли. Участие в конференции профессионалов, известных во всех уголках мира, таких как Арнольд и Ирина Невалович, Елена Сорокина, Игорь Тайманов, Ирина Васильева говорят о высочайшем уровне подобных мероприятий.

Фортепианные дуэты и ансамбли украшают собой крупные концертные площадки, небольшие камерные залы, тематические выставки культурных центров, лектории. Примечательно, что возраст исполнителей не имеет каких-либо ограничений, часто совсем юные исполнители выступают с более зрелым партнером. Нередко исполнители являются родственниками, друзьями, коллегами. Так, широкую известность получили ансамбли: братья Артур и Лука Юссен (Франция), сестры Десислава и Мария Бобрины (Москва), сестры Анастасия и Любовь Громогласовы, легендарный дуэт Елены Сорокиной и Александра Бахчиева, Ирины Васильевой и Ольги Ермоловой, Екатерины Мечетиной и Александра Гиндина., петербургские дуэты «Петро Дуэт» и «Spectrum Duo».

Причиной столь высокой популярности данного вида музицирования является прежде всего коллективная деятельность, работа в паре всегда увлекательна, связана с творческим взаимодействием, взаимным обменом идеями, фантазиями, музыкальными сценариями, что значительно обогащает звуковые и пианистические представления, умения партнеров-ансамблистов. Иногда игра в дуэте может казаться более простой, чем исполнение сольной программы, ведь фактура делится на пару исполнителей.

Невзирая на кажущуюся простоту игра в дуэте, в ансамбле сопровождается рядом

специфических проблем, решение которых требует отдельного внимания. Идентичная ритмическая организация, нахождение в едином временном ансамбле, слуховой контроль и взаимодействие, идентичность артикуляции, туше исполнителей, умение слушать и слышать голосоведение в исполнении партнера — все эти задачи встают перед исполнителями ансамбля.

Задача научить взаимодействовать в ансамбле — не из простых. Развитию фортепианной техники посвящено множество трудов пианистов-педагогов разных эпох. Тетради упражнений, направленных на развитие техники написаны М. Лонг, Ф. Листом, Н. Метнером, К. Таузигом. Упражнений, направленных на развитие и формирование навыков ансамблевой игры написано крайне мало. Самое раннее обращение для фортепианного дуэта было создано Д.Г. Тюрком. А. Диабелли издал опус 149 «Мелодические упражнения для фортепиано в 4 руки на пяти пальцах», также известна тетрадь Й. Лева «Упражнения и популярные мелодии». Однако эти сборники не столько направлены на развитие навыков игры в ансамбле, сколько на овладение простейшими приемами игры на фортепиано. И только в 2020 году в Санкт-Петербурге было выпущено учебное пособие Васильевой И.В. «Упражнения в классе фортепианного ансамбля». Автор сборника — профессор кафедры камерного ансамбля Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, концертирующая пианистка с огромным опытом игры в фортепианном ансамбле.

В сборнике представлены упражнения, направленные на решение разнообразных исполнительских задач, возникающих у музыкантов, играющих в ансамбле. Сборник состоит из 9 разделов, в каждом из которых решается определенная задача:

1. Ауфтакт;
2. Формирование звуковой и динамической ровности;
3. Дифференциация ансамблевой фактуры;
4. Ритм;
5. Полиритмия;
6. Legato;
7. Совместное исполнение мелких длительностей;
8. Совместное исполнение гамм, аккордов и арпеджио;
9. Педализация.

Все эти упражнения можно проходить как самостоятельный материал или адаптировать под исполняемое произведение. Автор подчеркивает, что: «Чрезвычайно эффективно чередовать работу над произведением и работу над упражнениями, в этом случае удастся избежать умственной и физической усталости» [1, стр. 42].

Упражнения помогают решить некоторые важные задачи, возникающие перед исполнителями фортепианного ансамбля, сделать процесс разучивания, репетиций максимально плодотворным.

Сам по себе процесс поиска репертуара, поиска нот, работы над произведением и поиска необходимых приемов игры, выступления, участие в конкурсах самым благоприятным образом сказывается на участниках творческого процесса. Игра в фортепианном ансамбле развивает исполнителей независимо от возраста и опыта: улучшается фортепианная техника, как в узком, так и в широком смысле, развиваются все виды слуха, появляется более точное ощущение времени, вырабатывается умение

распределять внимание не только на свою партию, но и на партию партнера, развивается интуиция. Кроме явной пользы для исполнителя, ансамблевая музыка выполняет и другую, просветительскую функцию. В репертуаре фортепианного ансамбля можно встретить произведения самых разнообразных жанров и эпох, произведения, написанные изначально для фортепиано, а также транскрипции и аранжировки, что позволяет популяризовать старинную музыку, музыку, написанную для кино или театра, музыку, созданную для больших оркестровых составов или других инструментов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильева, И.В. Упражнения в классе фортепианного ансамбля: учебное пособие. – Санкт-Петербург; Саратов: Амрит, 2020. – 44 с.
2. Как исполнять Гайдна / Сост. А. М. Меркулов. – М.: Классика – XXI, 2009.
3. Фортепианный ансамбль в современном музыкальном искусстве и образовании: сб. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф./ред.-сост. Н.В. Медведева, С.Д. Верхолат. – СПб.: Издательство политехнического университета, 2016. – 264с.

ПОДСЕКЦИЯ

«ЭТРАДНЫЙ ВОКАЛ И ЭСТРАДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»

УДК 78.01

***Ю.И. Простак,
г. Луганск***

МОТИВНОЕ РАЗВИТИЕ КАК СПОСОБ ФОРМИРОВАНИЯ ИМПРОВИЗАЦИОННОЙ ЛИНИИ

Несмотря на то, что под музыкальной импровизацией понимается в первую очередь спонтанное сочинение музыки в процессе исполнения, в современном джазовом исполнительстве широкое распространение получила практика подготовленных импровизаций, при которой исполнитель свои импровизационные соло сочиняет заранее, частично, или даже полностью. Это обусловлено повышенной ответственностью джазовых музыкантов, продиктованной необходимостью сведения к минимуму риск неудачного выступления, ведь свою партию музыкант в джазе формирует сам, являясь соавтором композитору в гораздо большей степени, чем в музыке академической.

Одним из приемов сочинения импровизационной мелодической линии является мотивное развитие. Мотив — наименьшая самостоятельная формообразующая единица, обладающая образной выразительностью. Начало и конец мотива большей частью не совпадают с тактовой чертой; мотив оканчивается на аккордовом звуке. Мотивы могут быть разными по величине — от 2/4 до 4/4 — и определяются интонационно-смысловым значением. В исполнительской импровизационной практике широко применяются варьирование мотивов, секвенции, паттерны, мотивы в модальном джазе, а также ритмический прием четности и нечетности.

Варьирование мотивов. [3, стр.74-75]

Американский педагог Д. Кукер предложил для освоения импровизации «метод вариаций». Суть его в следующем. Есть два типа развития мелодии: сквозной, когда все время звучит новый материал и вариационный, когда мелодия носит отпечаток первоначальной идеи. Вариационный метод основан на психологии слушателя. Он

чувствует себя комфортно, если может предсказать 50% музыки. Если больше, то скучает, если меньше — раздражается.

Метод вариаций построен на том, что мотив



имеет четыре параметра:

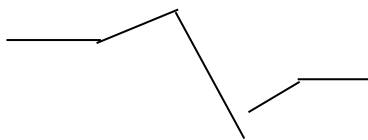
1) звуковысотную составляющую



2) ритмический рисунок



3) контур



4) опорные тона



Оставляя неизменным один из параметров, можно получить четыре способа вариаций мотивов:

1) ритмическое варьирование (оставляя неизменной высоту звуков)



2) мелодическое варьирование (оставляя неизменным ритмический рисунок)





3) варьирование по контуру



4) варьирование по опорным звукам



Мелодические секвенции. [2, стр. 28]

Одним из важнейших приёмов в развитии импровизационной линии является секвенция – повторение мотива от разных нот в восходящем или нисходящем движении.

Специально оговоримся, что речь идет о мелодических секвенциях, которые не обязательно совпадают с гармоническими.

Есть несколько типовых разновидностей секвенций:

поступенные



«петля»



триольные



«в старинном стиле»



Секвенции могут быть диатоническими и хроматическими.

В диатонических секвенциях перемещение звеньев секвенции происходит по ступеням основной гаммы, в пределах одной тональности.



В хроматической секвенции звенья перемещаются по ступеням хроматической гаммы.

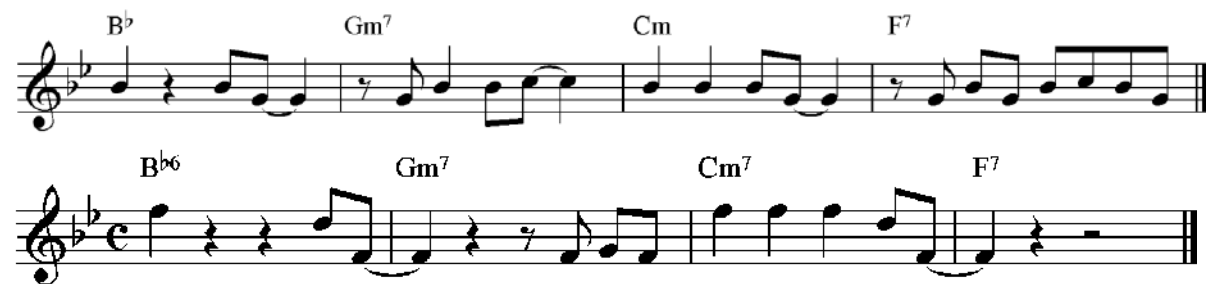


Либо, вписываясь в гармоническую секвенцию, по квинтовому кругу.



Паттерн. [2, стр. 42]

Для более интенсивного развития в импровизации применяется паттерн(модель) — повторение одного мелодического материала. Многократно повторяясь, модели создают напряжение за счет обновления мелодии, гармонии, ритма с одновременным сохранением устойчивости своей структуры.





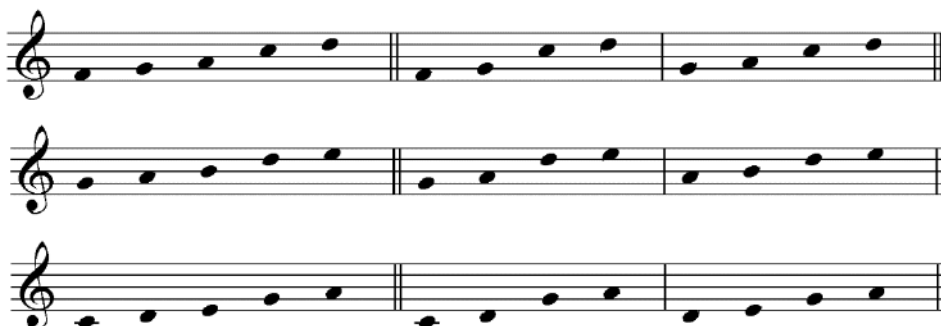
Мотивы в модальном (ладовом) джазе. [1, стр. 61]

Модальность (англ. *Modality*) — понятие многозначное. Здесь оно используется в смысле метода сочинения на основе всевозможных натуральных и искусственных ладов, а также свободно избранных *модусов* – особых ненормативных ладо-звукорядных структур, сохраняющие постоянство ступенечного состава, но допускающие комбинирование тонов. Поскольку понятие «модус» (лат. *modus*- мера, способ, правило, предписание) близко русскому термину лад, его часто и переводят как «лад».

Наиболее распространенным ладом для импровизации является дорийский. На основе этого лада можно построить три пентатоники: на III, IV и VII ступенях.



На базе пентатоник формируются по два тетрахордовых мотива — две больших секунды на расстоянии малой терции или чистой кварты.



Если учесть, что некоторые тетра хорды являются взаимными обращениями, то, следовательно, в одном ладу можно построить четыре различных тетра хорда.



Из этих тетра хордов и строятся мотивы, которые формируют мелодическую линию.



Четность и нечетность. [1, стр. 40-44]

Кроме того, эффект применения секвенций и паттернов можно усилить с помощью взаимодействия между собой четности и нечетности в делении единиц отсчета музыкального времени.

Каждую длительность можно разделить на две более мелкие (*например, четверть на две восьмых, половинную на две четверти и т.д.*) или на три (*четверть на восьмую триоль, половинную на четвертную триоль и т.д.*). Суть приема состоит в том, чтобы четные длительности группировать в мотивы по нечетному количеству (*например, восьмые объединять по три восьмых или три четверти*) и, наоборот, нечетные длительности группировать по четному количеству (*например, восьмые триольные ноты объединять по две или четыре*).

группировка по три восьмых в размере 4/4



группировка восьмых по три четверти в размере 4/4



триоли, сгруппированные по два, по четыре



акценты указывают на группировку триольных восьмых по две, лиги на группировку по две четверти в размере 3/4



Естественно, методы мотивного развития, являясь по сути техническими приемами, не могут в полной мере заменить полет фантазии и вдохновение, всю ту яркость, которая и привлекает любителей джазовой музыки. Но наличие таланта не только не отменяет, оно настойчиво предполагает упорный кропотливый труд по изучению этих самых технических приемов. Только после овладения ими в достаточной степени талант и сможет проявиться во всей своей полноте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маркин, Ю. Школа джазовой импровизации. Часть 1. Теоретический курс. – М.: Издатель Михаил Диков, 2008/ – 130с.
2. Романенко, В. Учись импровизировать. Учебное пособие. – М.: Издатель Смолин К.О., 2003 – 136с.
3. Степурко, О. Блюз, джаз, рок. Самоучитель. – М., 1994. – 141с.

ПОДСЕКЦИЯ

«ТЕОРИЯ МУЗЫКИ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА»

ОППОЗИЦИЯ МАЖОРА И МИНОРА В КОНТЕКСТЕ СРЕДСТВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Неоднократно отмечалось, что музыка представляет собой как бы особый язык, «язык души». По выражению А. Серова, музыка — это в звуках выраженная жизнь души. И хотя выражения «музыкальный язык» метафоричны, но не столь, как «язык живописи» или архитектуры. Ибо музыка, обращенная к слуху, как и речь, близка ей во многом: она выработала и свою письменность (нотное письмо). А главное, сложную организацию, способную служить передаче богатого мира явлений, эмоций, идей, не прибегая к изобразительности. Эта организация — ладовая организация, и именно с ней связывается сама специфика музыки.

Остановимся, прежде всего, на роли ладовой организации и гармонии в выражении эмоционального мира человека.

Из всего многообразия эмоций классическая музыка сосредоточила внимание на выражении радости и печали в их различных оттенках — от ликования и восторга до грусти, скорби и отчаяния. Музыка, обращенная к человеку и его чувствам, стремилась (в отличие от культового искусства) передавать характер эмоций. Это означает, что став искусством самостоятельным, музыка должна была включить способность выражать противоположные эмоции в основу своей внутренней организации. Отсюда — двуладовость классической ладогармонической системы, которая сводила многочисленные старинные лады к двум основам: мажору и минору. Контраст мажора и минора приобретает способность играть важную роль в обобщенном воплощении контрастов действительности (добро и зло, жизнь и смерть), также в воплощении стремления человека к счастью, к преодолению мрака.

Мажор. Структура мажорного лада

Мажор имеет светлую окраску звучания, противоположную окраске минора, что составляет одну из наиболее важных эстетических контрастов в музыке. Мажор («мажорность») может пониматься в расширенном смысле — не как лад, а как ладовая окраска, обусловлен наличием звука, отстоящего на б. 3 $\square$ от основного тона лада.

Далее в работе рассматривается формирование ладов мажорной окраски как в народной, так и в светской музыке.

Натуральный мажор. Анализ произведений М. Глинка. «Иван Сусанин» (хор «Славься, славься»), «В крови горит огонь желанья», А. Варламов. «Горные вершины», А. Даргомыжский «16 лет», С. Рахманинов. «Сирень», Моцарт. Увертюра «Свадьба Фигаро», Ф. Лист. «Утешение» (ми мажор).

Гармонический мажор. Анализ произведений М. Глинка. «Люблю тебя, милая роза», Р. Шуман. «Я не сержусь», П. Чайковский. Хор «Бог Ярило».

Минор. Структура минорного лада

Минор имеет темную окраску звучания, противоположную мажору, что составляет один из важнейших эстетических контрастов в музыке. «Минорность» может пониматься как ладовая окраска, обусловленная наличием звука, расположенного на м. 3 $\square$ от

основного тона лада.

Далее в работе рассматривается история формирования ладов минорного наклонения, а также научные теории Глареана и Царлино.

Гармонический минор. Анализ произведений А. Даргомыжский. «Мне грустно», М. Глинка. «Как сладко с тобою», П. Чайковский. «Средь шумного бала», В.-А. Моцарт. «Lacrimosa».

Натуральный минор. Анализ произведений М. Глинка. «Жаворонок», П. Чайковский. «Я ли в поле да не травушка была», С. Рахманинов. «Уж ты нива моя», Д. Шостакович. Прелюдия фа минор.

Мелодический минор

Анализ произведений М. Глинка. «Не искушай», Э. Григ. Вальс ля минор.

Взаимодействие мажора и минора

Анализ произведений Л. Бетховен. Соната № 1, I часть, П. Чайковский. «Забыть так скоро», «Мы сидели с тобой»

Заключение

Анализируя музыкальные образцы, включающие произведения русской и западной музыки, мы еще раз подтвердили главный тезис ученых-музыковедов о том, что противоположная выразительность мажора и минора в системе классической музыки определяется не только акустическими закономерностями, а органическим сплавом интонационных и аккордовых предпосылок, которые существуют в неразрывном единстве.

Ярко оптимистическое мироощущение эпохи Ренессанса, а затем эпохи Просвещения, связана с утверждением жизненной активности, поэтому главенствующий мажорный лад сложился не только как светлый, но и обладающий сильными активными тяготениями. Противоположный минорный лад должен был овладеть его оружием, т.е. заимствовать у мажора активность и целеустремленность для воплощения активных эмоций, а также для ясного выражения любого содержания. Это означало введение в минор мажорной доминанты с ее яркими тяготениями, мажорной по своему существу. Вместе с тем мажор и минор нужно рассматривать только в контексте других средств музыкальной выразительности: мелодии, ритма, фактуры и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Способин, И. Лекции по курсу гармонии. – М. : Музыка, 1969.
2. Холопов. Ю. Мажор / Музыкальная энциклопедия. – Т. 3. – М. : Советский композитор, 1974.
3. Холопов, Ю. Минор / Музыкальная энциклопедия. – Т. 3. – М. : Советский композитор, 1974.

УДК 37.013.43:784.9

*О.Ю. Яруллина,
г. Луганск*

КРЕАТИВНЫЙ ПОДХОД К УРОКУ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СОЛЬФЕДЖИО В РАБОТЕ С ОДАРЕННЫМИ ДЕТЬМИ

Важную роль в овладении любым инструментом в системе музыкального образования играет предмет сольфеджио. Эта дисциплина объединяет все виды музыкальной деятельности, активизирует развитие музыкального слуха, памяти и мышления. Для успешного обучения необходимы несколько условий: физическая,

психическая и мотивационная готовность — способность ребенка переключаться с учебной деятельности на игровую, творческую и конкурсную. Для детей, наиболее успешно демонстрирующих достижения в музыкальной школе, активная работа на уроках сольфеджио это ещё и шанс показать себя со стороны повышенного интеллектуального развития. Педагоги знают, что не все дети способны в итоге накопленных знаний и умений показать хороший результат на музыкально-теоретических олимпиадах, а поэтому для успешного участия в такого рода конкурсах необходима дополнительная работа с учащимися. В музыкальных школах учебным планом предусмотрены индивидуальные часы для подготовки одарённых детей к различным музыкальным состязаниям — конкурсам и олимпиадам.

Как показывает практика, одарённые музыкально дети имеют еще целый ряд умственных и творческих способностей. Например, способности к рисованию, игре в шахматы или к успешному овладению иностранными языками. Такими разносторонними способностями и обладает обучающийся 3 класса Прокофьев Данил, работа с которым была представлена на открытом уроке преподавателем в рамках работы Республиканского семинара-практикума для педагогических работников организаций (учреждений), осуществляющих образовательную деятельность в сфере культуры и искусств Луганской Народной Республики.

В основе представленной педагогом методики лежат как традиционные для уроков сольфеджио формы работы, так и инновационные формы работы, которые наиболее удачно раскрывают способности обучающегося. Умственное и познавательное мышление обучающегося Прокофьева Данила явно опережает в развитии многих своих сверстников. Обучаясь в музыкальной школе с пяти лет, ребенок за год освоил курс сольфеджио нулевого и первого класса, в шесть лет — первого и второго класса, в 7 лет овладел знаниями, умениями и навыками программы третьего и четвертого класса. И даже в рамках дистанционного обучения в 8 летнем возрасте успешно освоил программу пятого и шестого класса, показав отличный результат на Республиканской олимпиаде по сольфеджио «Юный эрудит» в 2022 году, где занял 2 место среди участников 11-ти и 12-летнего возраста. На данный момент уровень владения практическими навыками Прокофьева Данила соответствует программе 6 класса. Обучающийся успешно демонстрирует свободное владения такими формами работы, как: знание основ музыкальной грамоты и элементарной теории музыки, слуховой анализ на определение интервалов, аккордов, включая септаккорды и их обращения, построения музыкальных элементов от звуков и в тональности, музыкальный диктант, а также творческие задания — игра секвенции, игра песни с аккомпанементом, сочинение вариации, упражнений на развитие метро-ритма, анализ музыкальной формы.

Работа на уроке была выстроена в порядке чередования теоретических, практических и творческих заданий. Устные вопросы по программе 6 класса максимально охватывали объем знаний. Они следовали в хаотичном порядке. Например, группы интервалов, виды ладов, основные виды септаккордов и их обращения сменялись вопросами о музыкальных формах и произведениях композиторов. Ученик продемонстрировал хорошую реакцию, знание терминов и быстроту ответов.

Много времени на уроке было отведено игре ученика на фортепиано в заданиях на построение элементов музыки от звуков вверх и вниз. Учащийся демонстрировал хорошее

владение инструментом и быструю реакцию на выполнение поставленных задач. Построенные от звуков интервалы, аккорды, септаккорды правильно разрешались и комментировались названием тональностей. Учащийся проявил хорошие знания в работе с аккордовой последовательностью. Такие сложные аккорды как, увеличенное трезвучие и гармонический вспомогательный оборот, прозвучали верно.

Метроритмические упражнения включали в себя задания на определение размера музыкальных фрагментов и жанра произведения. Примеры были взяты из произведений классических авторов. Так, например, стихотворение А. Плещеева «Травка зеленеет» учащийся продирижировал в разных размерах и музыкальных жанрах. В работе над устным ритмическим диктантом были использованы карточки — ритмические блоки. Суть задания состояла в грамотном выкладывании карточками ритма прослушанного фрагмента и последующем прохлопывании ритмической формулы.

Творческие задания заключались в подборе песни с аккомпанементом в тональностях с тремя знаками при ключе. Одними из наиболее сложных форм работы, представленных на уроке, были игра на фортепиано одноголосной модулирующей секвенции с названием всех модулирующих ступеней и исполнение собственного сочинения в форме вариаций на русскую народную песню «Жил-был у бабушки серенький козлик».

В работе с одарёнными детьми особое значение имеет развитие музыкальной памяти. Итогом данного урока было проведение слухового анализа на некоторые элементы музыки (определение аккордовой последовательности в гармоническом мажоре и гармонический анализ основных функций пьесы П.И.Чайковского «Старинная французская песенка» и мазурки Ф.Шопена Фа мажор), и устный музыкальный диктант в виде воспроизведения нотами музыкальных построений из 4-х тактов с использованием альтерированных ступеней и сложных скачков в мелодии.

Успешное выполнение обучающимся всех заданий на уроке — результат планомерной и творческой работы преподавателя, яркий пример индивидуального подхода в освоении предмета сольфеджио.

ЛИТЕРАТУРА

1. Русяева, И.А. Элементарная теория музыки. Письменные упражнения по группировке длительностей: учебное пособие / И.А. Русяева. – Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2019. – 60с.
2. Холопова, В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: учебное пособие / В.Н. Холопова. – Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2010. – 368 с.

СЕКЦИЯ «ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО»

УДК 793.3:377.6

***Е.А. Рослякова,
г. Луганск***

МЕТОДИКА ИЗУЧЕНИЯ И ИСПОЛНЕНИЯ ВРАЩАТЕЛЬНЫХ ДВИЖЕНИЙ ПО ДИАГОНАЛИ

Методика преподавания классического танца — одна из основных дисциплин в

процессе подготовки танцоров. Система классического танца, которая сформировалась на протяжении многих веков, способна подготовить исполнителя к изучению любого направления сценической танцевальной культуры.

Уровень овладения классическим танцем следует рассматривать как необходимость развития тела танцора, формирование культуры общения и художественный вкус. Все это развивает воспитанников, как физически, так и духовно.

Овладение основами классического танца соединяет в себе соблюдение правил исполнения движений и упражнений с развитием творческой свободы, поиском индивидуальных приемов. Качественное усвоение материала предусматривает требовательность преподавателя, который должен стремиться достигнуть правильного исполнения движений учениками.

В классической хореографии техника вращательных движений требует от ученика умения точно и свободно ориентироваться в пространстве, правильно помещать центр тяжести на опорную ногу, удерживать вертикальную ось тела, грамотно и музыкально исполнять движение. Чтобы вращение получилось необходимо иметь профессионально поставленные и отработанные движения ног, рук, корпуса, головы, а также развитие силы мышц, волевой выдержки, выносливости и внимания ученика. Например, изучение любого вращательного движения начинается с элементарной постановки корпуса, упражнений у станка и на середине зала, с *adagio* и *allegro*.

В искусстве классического танца вращение должно быть устойчивым, стройным, стремительным и вдохновенным.

Пируэты в классическом танце подразделяются на малые и большие. Малые пируэты - пируэты, в которых нога во время вращения занимает положение *sur le cou-de-pied*. Большие пируэты, в которых нога отводится на 90°. Большие и малые пируэты выполняются с различных подходов в направлении *en dehors* et *en dedans* и имеют свои разновидности.

Техника выполнения вращательных движений состоит из:

1. вращательного толчка;
2. вращения;
3. его окончания.

В этой последовательности и изучают правила исполнения пируэтов. Чтобы грамотно исполнить пируэт необходимо уделить внимание:

- исходному *demi-plie*, энергичного характера с прижатыми пятками к полу обеих ног;
- активному *releve* на высокие полупальцы с сильно вытянутым коленом;
- сдержанности в сохранении выворотности пятки опорной ноги при вращении *en dehors* и ведущему характеру действий пятки опорной ноги при вращении *en dedans*;
- энергичной помощи рук, в строго установленных позициях и их действия активные и точные;
- движениям головы с обязательным фиксированием взгляда в точке перед собой, которые обеспечивают четкость исполнения поворота и ориентирования в пространстве.

Tour chaine

Это движение представляет стремительный, непрерывный ряд оборотов. Изучение

chaîne следует изучать по прямой линии из точки 5 в точку 1, позднее — из точки 6 в точку 2, по диагонали — вправо и из точки 4 в точку 8 плана класса — влево. Музыкальный размер — 2/4.

Во время исполнения движения необходимо придерживаться определенной грамоты исполнения. Колени сильно вытянуты, ноги соединяются по 1-й полувыворотной позиции на высоких полупальцах, корпус и тазобедренный пояс подтянуты, плечи опущены, руки округлены в локтях. Движения головы соответствуют принципам исполнения пируэтов.

Pas glissade en tournant

Движение выполняется из точки 6 в точку 2, по диагонали — вправо и из точки 4 в точку 8 плана класса — влево. Музыкальный размер - 4/4.

Чтобы грамотно исполнить это движение необходимо сначала изучить в чистом виде *pas glissade*, а также движение поворот на 360° *en dehors et en dedans* и знать их методику исполнения.

Pirouette en dehors с degage

Движение выполняется из точки 6 в точку 2, по диагонали — вправо и из точки 4 в точку 8 плана класса — влево. Музыкальный размер - 2/4.

Во время исполнения движения необходимо сохранять ровными плечи, тазобедренный пояс и ногу, открытую в направлении второй позиции на 45°, они должны находиться в одной плоскости.

Работающая нога подводится в плотную пятую позицию точно по прямой линии, будто подсекая ее.

Pirouette en dedans из coupe-шага

Движение выполняется из точки 6 в точку 2, по диагонали, начиная *pirouette* с правой ноги и из точки 4 в точку 8 плана класса, начиная *pirouette* с левой ноги. Музыкальный размер — 2/4.

Во время исполнения движения необходимо сохранять ровными и опущенными плечи, корпус подтянутый. Необходимо следить за тем, чтобы положение, в котором выполняется вращение происходило в момент переноса центра тяжести на правую ногу и поворот осуществлялся синхронно, руки собирались в первой позиции одновременно с поворотом, а форс берет левая рука. Особенного внимания на начальном этапе требует уверенность, достаточная глубина и выворотность исполнения *demi-plie*, которое обеспечивает устойчивость.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что в подавляющем большинстве вращений движущей силой является подъем на полупальцы и поворот вокруг своей оси. Большое значение играют хорошо поставленный корпус, упругие руки, а также важный аспект вращения-голова. При этом важен не только чисто зрительный фокус, обычно определяемый выражением «держать точку», но и предельная внутренняя собранность. Четкое и неукоснительное выполнение всех правил ведет к грамотному исполнению вращений и пируэтов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ваганова, А. Основы классического танца. Учебное пособие. – СПб., 2001. – 179 с.
2. Тарасов, Н. Классический танец. Школа мужского исполнительства. – М., 2005. – 493 с.
3. Цветкова, Л.Ю. Методика викладання класичного танцю. – К., 2010. – 324 с.

ВНЕДРЕНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ НА УРОКАХ ХОРЕОГРАФИИ В ГУ ЛНР «ЛУДО-ШИ №4»

На современном этапе развития общества большое значение приобретает облик всесторонней гармонично развитой личности, возведение человека к нормам духовности и морально-нравственным идеалам, образцам эстетичной направленности, где место культурного воспитания имеет огромное значение.

В связи с этим сегодня выдвигаются серьезные требования к системе образования. Важнейшей составляющей образовательного пространства Луганской Народной Республики является дополнительное образование детей, где одной из составляющих целостной системы эстетического воспитания являются школы искусств.

Хореографическое образование как процесс целенаправленной передачи культурного наследия является весомым фактором развития общества. Чем выше его развитие, тем сложнее и эффективнее функционирующая в обществе система образования.

На сегодняшний день хореографическое образование наряду с другими отраслями развивается и совершенствуется. Социальные изменения, прошедшие в последнее десятилетие, предопределили важность использования информационных технологий в образовательном процессе, что играет огромную роль в развитии и становлении обучающихся.

Перейдем к рассмотрению понятия «инновация». Инновация — это новое явление в образовании, возникшие в самый поздний период его развития. В учебном пособии «Педагогика» упоминается: «Понятие "инновация" означает новшество, новизну, изменение: инновация как средство и процесс предполагает введение чего-либо нового.

В последние десятилетия под инновацией в целом понимается процесс создания, освоения, использования и распространения новшеств в образовании. Существенной характеристикой инновационных процессов являются идеи, выведенные из богатого традициями прошлого.

Применительно к образованию инновация — «процесс, способный внести целенаправленные изменения, чтобы улучшить его элементы».

Кроме того, для успешной деятельности учреждения дополнительного образования необходимы непрерывное обновление программно-методического обеспечения, содержания, форм и методов обучения с учетом лучшего отечественного опыта и мировых достижений (т.е. введение инноваций).

Новшества в хореографии воспринимаются педагогами как синтез классических и современных методик преподавания для достижения поставленной цели: эффективного получения обучающимися знаний, приобретение и совершенствование навыков для дальнейшего осваивания профессии, а также для создания и реализации творческих проектов.

Сегодня широко востребованы инновационные технологии, имеющие ярко выраженную социальную направленность, а так же отвечающие индивидуальным

потребностям молодого поколения и запускающие механизмы саморазвития личности, обеспечивая ее социальное становление.

Инновационные методы заключаются в разработке новых авторских программ для работы с детьми, использовании в процессе обучения элементов игры и импровизации, применении видео технологий и преимуществ электронного обучения.

Следует заметить, что внедрение в учебный процесс интегрированных занятий, индивидуальных занятий с элементами импровизации является отличительной чертой современной хореографической практики.

Игры долгие годы остаются главным и любимым занятием всех детей. В игре происходит рефлексирование, самореализация, обучающийся принимает решение, за которое он в ответе, игра предполагает творческое начало.

Педагогическая игра обладает существенным признаком — наличием четко поставленной цели обучения и педагогического результата, основанного на данной цели. Результаты обучения могут быть обоснованы, выделены в конкретном виде и, вместе с тем, характеризуются учебно-познавательной направленностью. Педагогические игры могут быть развивающими или дидактическими. Игровая технология строится как целостное образование, охватывающее определенную часть учебного процесса и объединенное общим содержанием, сюжетом, персонажем.

Особую роль на современных занятиях хореографией играют информационные технологии и средства мультимедиа. В настоящее время инновационные образовательные технологии включают также использование цифровых, видео- и аудиотехнологий, спутникового радио и телевидения, компьютерных мультимедийных технологий, технологии искусственного интеллекта, интернет- и коммуникационных технологий, технологий виртуального моделирования реальностей и ряда иных.

Важное место на уроках хореографии, по мнению ряда исследователей, занимает технология обучения в сотрудничестве. Данная технология основана на индивидуально-групповой и командно-игровой деятельности. Индивидуальная форма применяется при работе с солистами, наиболее одаренными детьми. Кроме того, она необходима для детей, не усвоивших пройденный материал, отстающими детьми. Основным преимуществом данной технологии является воспитание в учащихся чувства толерантности, коллективизма.

Здоровье сберегающая технология — это система мер, включающая взаимосвязь и взаимодействие всех факторов образовательной среды, направленных на сохранение здоровья ребенка на всех этапах его обучения и развития. Цель здоровьесберегающих образовательных технологий в образовательных учреждениях — это прежде всего воспитание серьезного отношения обучающегося к жизни и своему здоровью.

Чтобы занятия хореографии проходили эффективно — учащихся необходимо научить правильно дышать, согласовывать дыхание с движением. Освоить правильное дыхание позволяет комплекс дыхательных упражнений, который дает нагрузку на многие группы мышц, участвующих в процессе дыхания, позволяет быстро восстанавливать дыхание после быстрого темпа занятия.

Учение танцу не только процесс овладения тем, что дано преподаванием, это сложный процесс познавательной деятельности, в котором происходит освоение обобщённого традиционного опыта, накопленного человечеством в виде знаний, это и

приобретение индивидуального опыта познания при помощи самостоятельного оперирования знаниями, овладения необходимыми навыками.

Процесс познания учащихся протекает в совместной деятельности с педагогом, под его руководством. Педагог направляет этот процесс в соответствии с возрастными возможностями и особенностями учащихся, он систематизирует, конкретизирует содержание обучения, придаёт логическое обоснование знаниям, которым овладевают учащиеся, он отталкивается от традиционных методов и форм обучения хореографии, но ищет наиболее рациональные инновационные пути развития своих учеников.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что в настоящее время учреждения дополнительного образования встали в один ряд по ведению инновационной работы с общеобразовательными учреждениями. Пройдя частичное реформирование в последние годы, и испытав сложности различных исторических периодов, учреждения дополнительного образования сохранили статус социального института, ведущая деятельность которого направлена на обеспечение полноценного процесса воспитания и развития личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белкин, А. С., Ткаченко Е. В. Диссертационный совет по педагогике (опыт, проблемы, перспективы) / Урал. гос. пед. ун-т; Рос. гос. проф.-пед. унт. – Екатеринбург, 2005. – 208 с.
2. Джурицкий, А. Н. Развитие образования в современном мире. – М., 2004. – 239с.
3. Дюжева, М.Б. Инновационные и нетрадиционные педагогические технологии в обучении школьников хореографии / М.Б. Дюжева // Сибирский торгово-экономический журнал. – 2015. – № 14. – С. 5-15.
4. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования / под ред. Е.С. Полат. – М.: Академия, 2015. – 272 с.
5. Педагогика: Учеб. Пособие для студентов педагог. учеб. заведений / В.А. Сластенин, И.Ф. Исаев, А.И. Мищенко, Е.Н. Шиянов. – 3-е издание. – М.: Школа-Пресс, 2000. – 512 с.
6. Словарь-справочник по педагогике / Авт.-сост. В.А. Мижеринков; Под общ.ред. П. И. Пидкасистого. – М.: ТЦ Сфера, 2004. – 448 с.
7. Соболев, В.А. Инновационные подходы в обучении хореографическому искусству [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://docplayer.ru/30590069-V-a-sobol-innovacionnye-podhody-v-obucheniikhoreograficheskomu-iskusstvu.html>
8. Степанова, О.А. Игровая школа мышления / О.А. Степанова. – М.: Педагогика, 2013. – 128 с.
9. Фролова, А.В. Мультимедиа как инновационные технологии в обучении школьников хореографии [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://solncesvet.ru>

СЕКЦИЯ

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

УДК 372.874

*О.В. Чечиль,
г. Красный Луч*

РОЛЬ КОМПЬЮТЕРНЫХ ИГР В ОБУЧЕНИИ НАЧИНАЮЩЕГО ХУДОЖНИКА

21 век — период развития изобразительного искусства, рождения новых стилей и направлений, а также видов деятельности художника. Именно в наше время одной из ведущих профилей работы для художников стал игродел, что позволило превратить игровые локации в произведения визуального наслаждения. На большинство современных

игр смотреть интересно и приятно - рассматривая детали, игроки обращают внимание на цвета и формы, освещение и композицию. Но, кроме насмотренности, игры могут подарить детям и ряд пассивных навыков, поэтому стоит их рекомендовать для организации досуга юных художников.

Разберем примеры полезных игр.

Message Quest — сюжетная игра с использованием головоломок, разработанная компанией Royal Troupe, где в основе лежит витражный стиль оформления. Жанрово это двухмерная графическая приключенческая игра с point-and-click-механикой и головоломками. Битвы с боссами выполнены в стиле JRPG. Геймплей стандартно для жанра состоит из исследования локаций, решения головоломок и диалогов [4]. Игра подойдет для изучения тем «Витраж» по учебному предмету «История искусств» и «Стилизация» по учебному предмету «Композиция». Она показывает отличный пример стилизации элементов пейзажа и портрета под витраж. Кроме этого, головоломки помогут игрокам развить внимание, логику.

Apocalipsis: Harry at the End of the World — аркадная головоломка в стиле средневековой европейской гравюры XV-XVI веков. Уникальный графический стиль помогает поведать историю о сердечной тоске, искуплении и конце света. Протагонист игры — Гарри, для которого потеря возлюбленной как раз и стала концом света. Чтобы вернуть ее, он отправляется в странные и негостеприимные края, где на своем пути встречает фантастических существ прямоком из воображения художников средневековой Европы. Мир игры вдохновлен Откровением Иоанна Богослова и полон отсылками к средневековой философии и вере, а также заимствованиями из "Божественной комедии" Данте Алигьери. Каждая локация и персонаж в игре созданы под влиянием деревянных гравюр, выполненных такими художниками как Ганс Гольбейн, Михаэль Вольгемут и Альбрехт Дюрер [5]. Эта игра также является отличным вариантом для закрепления знаний по предмету «История искусств», так как позволит проанализировать стиль средневекового рисунка, стилизации фигур, а также позволит обучающимся отыскать отсылки к творчеству Питера Брейгеля Старшего. Головоломки помогут развить внимание, мышление и аналитические качества.

Продолжает тему Средневековья Potion Craft: Alchemist Simulator – симулятор алхимика, выполненный в уникальном визуальном стиле, вдохновленном средневековыми манускриптами и медицинскими фолиантами. Игра разработана niserplay games. Игрок отправляется во времена средневековья и исполняет роль настоящего алхимика. На протяжении всего игрового процесса он будет заниматься открытиями и изучением все новых и новых рецептов данной сферы, исследовать окружение и раскрывать мрачные тайны; а также выполнять роль торговца, у которого есть собственная лавка по продаже зелий. «Свой бизнес необходимо тщательно развивать, чтобы привлечь больше покупателей, тем самым зарабатывая ещё больше денег для совершенствования. Основная цель игры — создание новых, мощных и интересных зелий, совершенно уникальных и необычных, что сделает игрока лучшим в своем деле. Чем больше прибыли, тем больше открывается возможностей, в том числе и возможность закупок ценных ресурсов и различных атрибутов для создания чего-то ещё более магического» [11]. Крафт, менеджмент ресурсов, исследование рецептов, торговля – все это позволит игрокам развить свои мыслительные способности, память и научат анализировать ситуацию. Кроме этого,

стиль оформления игры поможет обучающимся проанализировать особенности иллюстрирования книг эпохи средневековья, стилизацию светотени и контуров объектов.

От европейского Средневековья к восточному. *Okami* — ролевая игра с элементами головоломок, разработанная японской студией Clover Studio. Она оформлена в стиле традиционной японской техники рисования тушью суми-э. Специальные фильтры делают так, что трёхмерное изображение игры выглядит как классическая целлулоидная анимация, так называемый сэл-шейдинг. Главным персонажем игры является богиня Солнца японского пантеона синто по имени Аматаэрасу, принявшая форму белой волчицы. Ее целью является победа над Орооти — жестоким восьмиглавым демоном, опустошающим земли. Восполняя свою магию от уровня к уровню, находя утраченные Техники Божественной Кисти, главная героиня движется к победе [14]. Особый интерес вызывает такой элемент геймплея как «небесная кисть». С помощью нее игрок может рисовать на экране как на васи (традиционная японская бумага) — анимация повторяет эффект расплывающейся туши по этой тонкой бумаге. Кисть используется в бою, головоломках, а также в различных заданиях. Например, если нарисовать петлю, то можно вызывать сильный ветер; также можно нарисовать мосты через реку или разрубить противника пополам, проведя через него линию [14]. Новые возможности по использованию кисти открываются по мере продвижения сюжета. Игровые техники Оками неплохо развивают реакцию, моторику, мышление и память.

Нередко дизайн игры основывается на творчестве определенного художника. К ним можно отнести:

- *Black Book* — игра пермской студии Morteshka в жанре RPG-приключение, основанная на славянской мифологии, вдохновленная иллюстрациями к сказкам И.Я. Билибина. Действие игры происходит в Чердынском уезде Пермской губернии Российской империи в 1879 году и в значительной части опирается на русский фольклор и коми-пермяцкую мифологию, а также основано на быличках (сказках) [4]. Чтобы обеспечить достоверность отображения мифов и реальных мест, разработчики работали совместно с российскими этнографами. В игре игроки управляют Василисой — молодой знаткой (ведьмой), которая путешествует по сельской местности Чердынского уезда и решает различные квесты. Для разрешения многих из них достаточно выбрать те или иные варианты ответов в диалоговом окне, но в других игроку придётся сражаться с помощью пошаговой карточной боевой системы [15]. Эта система позволяет развивать игрокам стратегическое мышление, память и внимание.

- *Abyss Odyssey* — приключенческая игра в жанре платформер от разработчика ACE Team. Сюжет игры следует за группой героев, которые сражаются, чтобы добраться до чернокнижника, чьи мечты заражают реальность [13]. *Abyss Odyssey* сочетает в себе элементы нескольких жанров видеоигр, обладает уникальным художественным стилем, основанным на движении модерн, в частности на творчестве Альфонса Муха, и персонажами, основанными на чилийской мифологии. Плавные линии и органичную стилистику модерна можно увидеть и в игровом интерфейсе и в дизайне персонажей. Сложная боевая система, вдохновлённая файтингами, уникальные движения и способности персонажей позволят развить игроку реакцию, мышление и воображение. Процедурная генерация меняет бездну с каждой новой игрой, начиная от планировки уровней с их различными ловушками и монстрами, которыми они переполнены, до

местоположений торговцев, уникальных находок, сокровищ и особых персонажей — это позволяет развить способность ориентироваться по ходу ситуации, реагировать в кратчайшие сроки на события игры.

- Transistor — научно-фантастическая инди-игра в жанре Action RPG от создателей Bastion, в которой также в качестве вдохновения используется творчество Альфонса Муха, а также Густава Климта. Картины этого художника-модерниста отличают наличие золотого цвета, абстрактных узоров из овалов, треугольников - все это используется в оформлении антуража игры. Игроку предстоит путешествовать по завораживающему футуристическому городу, защищая свою жизнь при помощи невероятного оружия неизвестного происхождения под названием Transistor. Игра органично сочетает тщательное стратегическое планирование и динамичные боевые столкновения, продуманный игровой процесс и увлекательный атмосферный сюжет. По мере развития событий игроку предстоит собрать головоломку Транзистора из разрозненных фрагментов, преследуя бывших владельцев этого оружия [7]. Игра поможет развить стратегическое мышление, внимание, память.

- The Medium — психологический хоррор с видом от третьего лица от разработчика Bloober Team, вдохновленный творчеством польского художника Здислава Бексиньски. Игроку предлагают разгадать мрачную тайну, раскрыть которую под силу лишь медиуму, исследуя реальный мир и мир духов одновременно. Игровой процесс позволяет использовать возможности ясновидения, чтобы решать загадки, связывающие два мира, открывать зловещие тайны; покидать собственное тело, чтобы дух мог изучить такие места, куда не попасть живому человеку [10]. Мир духов представляет собой сюрреалистическое измерение, где находят свое отражение человеческие эмоции, страсти, тайны. Игра позволяет развить внимание к деталям, память, восприятие.

- Creepy Tale — квест с point-and-click-механикой от разработчика Creepy Brothers, вдохновленный работами датского художника и иллюстратора Джона Кенна [9]. Атмосфера сказок Братьев Гримм, где волшебные существа живут с человечеством в одном мире, передана с помощью стиля покадровой анимации и внимания к деталям [3]. Игра развивает внимание, скорость реакции, память, мелкую моторику.

Для расслабления психики существует жанр игр Hidden Object (поиск предметов). Это поджанр головоломок, в котором нужно находить предметы из заданного списка, спрятанные на картинке. Фоны для игр подбираются так, чтобы маскировка вещей на них была максимально естественной, такие, где спрятанные предметы сливались бы с окружающим фоном и ничем себя не выдавали. Например, золотистые часы могут замаскировать среди желтеющей листвы, а серебристый кинжал положить на стальные перила. Вторым вариантом, который запутывает и сбивает игрока с толку, является переполнение антуража разнообразными объектами. Скажем, устроить беспорядок на кухне и вывалить напоказ все, что обычно хранится в шкафчиках и ящиках или стоит на полках. Среди такого хаоса тоже непросто найти необходимую вещь. Помимо цветовой и количественной маскировки, в играх на поиск предметов используют отвлекающие факторы: поблёскивание чего-либо, шевеление, монотонное движение и т.п. Все это также отвлекает игрока, мешая ему сконцентрироваться на детальном поиске. Эти приемы помогают развить внимание, наблюдательность. Есть уровни с названием «Мемори». Этот подкласс направлен на развитие зрительной памяти. Игрок должен запоминать какая

карточка где лежит. Немаловажное значение имеет и игровой таймер, встраиваемый в некоторые сюжеты. Он ограничивает время поиска, вынуждая игрока активизировать свои способности [8]. К этому жанру относится серия игр «Hidden World of Art» - где поиск предметов осуществляется на полотнах знаменитых художников, что способствует запоминанию шедевров мировой живописи.

Продолжая жанр головоломок, хотелось бы выделить "Microsoft Pandora's Box". Это красочный пазл, где собраны семь видов головоломок. Эта игрушка для всех возрастов, основу которой составляют произведения искусства разных народов и времен - от Древнего Египта до современных небоскребов. Качественные фотографии, репродукции известнейших художников и скульпторов — всё это служит фоном для отличных, умных игр. Сюжет прост: случилось так, что Пандора приоткрыла свою заветную шкатулку, кусочки ее разлетелись в разные стороны и семь великих обманщиков вышли вершить свои черные дела на просторы нашего мира. Чтобы остановить их, нужно отыскать потерянные части шкатулки. Автором этого шедевра является легендарный создатель Тетриса — Алексей Пажитнов — в те времена программист Вычислительного центра Российской академии наук [12].

Все эти игры помогут при закреплении соответствующих тем по учебному предмету "История искусств".

Отличились и игры для смартфонов. "Блендоку" — это игра о цветах и оттенках — тренажер для зрительной памяти. Головоломка основывается на особенностях человеческого зрения сравнивать и выделять разницу — чтобы пройти уровень, нужно выстроить последовательно растяжку оттенков от одного цвета к другому. Это развивает цветовосприятие обучающегося, умение анализировать и видеть различия, что очень пригодится на занятиях по учебному предмету "Живопись".

Кроме игр, привязанных к определенным предметам, рекомендую познакомить обучающихся с играми, выполненными в определенном изобразительном стиле, чтобы увидеть возможности знакомых с первого класса материалов и техник. Вот некоторые из них:

- Sunlight – стиль локаций имитирует масляную живопись,
- Cuphead – стиль диснеевской анимации 30-х годов,
- Papetura – бумагопластика – модели локаций и героев созданы в стиле Stop motion анимации из бумаги,
- Mundaun – стиль угольного рисунка,
- The Dream Machine – модели локаций и героев созданы в стиле Stop motion анимации из пластилина,
- Inked – стиль рисунка шариковой ручкой в тетради,
- Aviary Attorney – стиль книжной гравюры,
- Child Of Light – стиль акварельной живописи.

Компьютер, компьютерные игры, доступ к интернету нынче доступны каждому желающему. Пользуясь этими возможностями, разработчики создают около 1000 игр ежегодно — и в создании каждой принимает участие хотя бы один художник, создающий визуализацию персонажей, уровней, анимаций. Таким образом, прохождение игры можно рассматривать как посещение выставки художника-игродела.

Кроме этого, компьютерные игры несут массу положительных эффектов: «увлечение

компьютерными играми может положительно сказываться на развитии когнитивных функций. Отличия обнаруживаются в развитии и «простых» функций, таких как более широкое поле внимания, способность отслеживать многочисленные объекты, лучшие зрительно-моторные координации, более высокие показатели селективности внимания, больший объем рабочей памяти, и в «сложных». В частности, геймеры демонстрируют более высокую скорость принятия решений, лучшую способность к параллельному выполнению нескольких задач, более успешны в задачах, связанных со стратегическим планированием. У них также лучше развиты «пространственные способности» (spatial abilities — способности ориентироваться в пространстве), способности мысленно визуализировать объекты, решать задачи на мысленное вращение, представлять сложные пространственные конфигурации объектов» [2, стр. 20]. Эти навыки не будут лишними при обучении молодого художника, они положительно повлияют на формирование его творческих способностей.

Ну и наконец, играть в игры – весело!

«Причины, по которым учащимся нравятся компьютерные игры:

- Компьютерные игры представляют фантазии и следуют простому принципу: выигрыш или проигрыш с мгновенным результатом;
- Игры используют эстетическое моделирование и узнаваемые черты для привлечения к себе внимания обучаемого с визуальной обратной связью;
- Игры представляют собой интерактивную среду и обеспечивают полное погружение в нее;
- Игры открывают различные способы решения проблем» [1].

У современных школьников огромная загруженность в школе и на дополнительных занятиях, что способствует быстрой усталости и выгоранию, из-за этого страдает художественное образование. Поэтому, рекомендую использовать компьютерные игры в организации досуга обучающихся, что позволит им расслабиться после занятий, не прекращая пассивное обучение. Ведь компьютерные игры – это источник вдохновения, новых знаний и впечатлений, насмотренности, тренировки памяти и внимания, что очень важно для обучения молодого художника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бершадский, А.М., Янко, Е.Е. Игровые компьютерные технологии в системе образования [Электронный ресурс] / А.М.Бершадский, Е.Е. Янко // Современная техника и технологии. – 2016. – № 9. Режим доступа: <https://technology.snauka.ru/2016/09/10429>
2. Макалатия, А.Г., Матвеева, Л.В. Субъективные факторы притягательности компьютерных игр для детей и подростков / А.Г. Макалатия, Л.В. Матвеева // Национальный психологический журнал. – 2017. – № 1(25). – С. 15-24.
3. <https://dtf.ru/games/121004-detskaya-strashilka-v-osennem-lesu-obzor-creepy-tale>
4. <https://dtf.ru/games/988070-dvadcat-odna-interaktivnaya-art-galereya-igry-zapomnivshiesya-svoim-vizualnym-stilem-v-2021-godu>
5. https://gameinonline.com/article/20_igr_s_nezabyvaemym_hudozhestvennym_stilem.html
6. <https://kanobu.ru/articles/black-book-igra-oslavjanskoj-mifologii-leshih-vodyanyih-ivedmah-myipogovorili-seedizajnerom-375389/>
7. <https://mmo13.ru/games/feature/risovannaya-grafika>
8. https://stopgame.ru/blogs/topic/60533/zhivopis_i_igry
9. https://store.steampowered.com/app/1224020/Creepy_Tale/
10. https://store.steampowered.com/app/1293160/The_Medium/
11. <https://thelastgame.ru/potion-craft-chemist-simulator/>
12. <https://tunnel.ru/post-yashhik-pandory-pandoras-box-samyjj-krasochnyjj-pazzl-golovolomka>

13. https://wikipedia.org/wiki/Abyss_Odyssey
14. <https://wikipedia.org/wiki/Okami>
15. [https://wikipedia.org/wiki/Чёрная_книга_\(игра\)](https://wikipedia.org/wiki/Чёрная_книга_(игра))

УДК 378.147:7.01

*Д.А. Котилевский,
г. Луганск*

ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕДАГОГИКЕ

«Золотое сечение» (известное также под именами «золотая пропорция», «Божественная пропорция», «гармоническое деление») — единственное в своём роде отношение частей и целого, при котором отношение частей между собой и каждой части к целому равно-пропорциональны. Такие пропорции наблюдаются в природе, в науке и искусстве.

Проблематика преподавания и освоения учащимися понятия «золотое сечение» всегда являлась непростой задачей [4, 7, 11] и остаётся таковой в настоящее время. Наш собственный опыт свидетельствует, что понимание этого термина и, главное, — применение его в практике изобразительных искусств нуждается в следующей методической поддержке:

- разъяснение сути понятия «золотое сечение», его истории и естественно-научной природы;
- практические методы исследования произведений искусства и построение «золотых пропорций» в этюдной работе в студии и в самостоятельных упражнениях.

Одной из самых печальных ошибок которую может совершить педагог относительно начинающих рисовальщиков — это подменить суть «золотого сечения» неким примитивным «правилом третей». Делается эта ошибка, к сожалению, зачастую с самыми благими намерениями. Обычно затрудняясь пояснить сущность «золотого сечения», педагог произносит фразу «отступи примерно треть», якобы для того, чтобы молодые люди, 10-12-16 лет, хоть как-то понимали базисные правила структурирования и компоновки изображения. Эта печальная оплошность накрепко запоминается учащимися, и, подкреплённая положительными оценками, — становится практически аксиоматичной. Далее процесс переучивания отвергается, потому что «...и так неплохо»; и мы получаем полуграмотного рисовальщика, которого только большими усилиями можно в дальнейшем вернуть к действительному пониманию «золотого сечения».

Выше мы наметили основные направления методической деятельности педагога относительно формирования правильного понимания золотого сечения учащимися. Остановимся подробнее на каждом из них.

1. Естественно-научное понимание золотого сечения.

«Золотые пропорции» известны в практике пластических искусств достаточно давно, равно как и в инженерии, в архитектуре и других практических ремёслах цивилизации.

Принято считать, что понятие о «золотом делении» ввёл в научный обиход Пифагор, древнегреческий философ и математик (VI в. до н. э.), есть вероятность, что свои знания он позаимствовал у египтян и вавилонян [9]. В архитектурных сооружениях древних времён (от египетских пирамид до Парфенона) мы можем обнаружить эти пропорции, они не случайны, а вполне закономерны. Точно также «спираль Архимеда» построена с

приращением радиуса в соответствии с рядом Фибоначчи.

Геометры древних времён хорошо знали «золотые пропорции», так, например, «квадрат Пифагора» и его диагонали помогают учащимся находить варианты построения динамических прямоугольников.

А что же говорит царица наук математика? Математика нашла цифровое выражение золотого сечения. Легенда гласит что впервые, в начале XIII века, это осуществил итальянский монах Леонардо из Пизы, более известный под именем Фибоначчи [6, 7]. Ряд цифр 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 и т. д. стал известен в науке как ряд Фибоначчи. Его особенность состоит в том, что каждый его член, равен сумме двух предыдущих: $0+1=1$; $1+1=2$; $1+2=3$; $2+3=5$; $3+5=8$; $5+8=13$; $8+13=21$; $13+21=34$ и т. д.

В дальнейшем к золотому сечению и ряду Фибоначчи обращались такие заметные учёные и художники как Лука Пачоли, Альбрехт Дюрер, Иоганн Кеплер и, конечно, Леонардо да Винчи. Именно последнему приписывается следующее пояснение как найти «золотое сечение», адресованное его ученикам: «Раздели отрезок так, чтобы его меньшая часть соотносилась с большей ровно так, как большая часть соотносится с целым». Математически эта мысль выражается очевидным уравнением $\frac{a}{b} = \frac{a+b}{a}$, где («a» и «b» являются неравными частями отрезка «a+b», а $\frac{a}{b}$ («фи» – в честь скульптора Фидия) это иррациональное «золотое число» равное 1,618033988749894... Для практических целей в изобразительном искусстве используют значение 1,618 или ещё более округлённо 1,62. В процентном округлённом значении золотое сечение — это деление величины в отношении 38% и 62 %.

В последующие века правило золотой пропорции превратилось в академический канон вне практических применений. Вновь «открыто» золотое сечение было в середине XIX в., когда немецкий исследователь золотого сечения профессор Цейзинг опубликовал свой труд «Эстетические исследования» [7, 12]. Подверглись исследованию человеческое тело, растения, животные, птичьи яйца, музыкальные тона, стихотворные размеры, греческие вазы, архитектурные сооружения различных эпох, песчаные дюны и многое другое. И во всех проявлениях природы и человеческого созидания Цейзинг находил то, что называл «динамическим приращением», а в дальнейшем и прямо — «золотым сечением». Следующая его книга (1876 г.) имела название «Золотое деление как основной морфологический закон в природе и искусстве», в которой он доказательно определил, что золотое сечение — это не выдумка академиков, а закон природы, ни больше, ни меньше.

Ещё позже проблематикой занялся С. М. Эйзенштейн, он пришёл к выводу, что «если речь идёт об органичности, то там есть в пропорциях золотое сечение» [12]. Эйзенштейн указывает на роль золотого сечения в живописи, приводит примеры проявления золотой пропорции в поэзии, подробно излагает строение по золотому сечению своего фильма «Броненосец Потёмкин». Одним из первых (после легендарного Архимеда) Эйзенштейн рассматривает строение спирали золотого сечения, так называемой логарифмической спирали. Суть строения этой спирали состоит в том, что, начинаясь с центра, её радиус каждый раз увеличивается в пропорциях золотого сечения, например, от 10 и далее 14, 24, 38, 62 и т.д. Эта спираль отлично вписывается в динамический прямоугольник, (проходя по всем пересечениям активных линий), одновременно является топологией сетей паука, структурой смерча, водяной воронки и спирали ДНК (о чём узнали значительно позднее).

Все эти факты были бы просто интересны и забавны, если бы не «циркуль Дюрера», «модуль» Ле Корбузье и анатомические исследования Цейзинга, о котором шла речь выше – по сути человек выстроен по принципу золотых пропорций [3,8]. Однако наука не стоит на месте, пылливый ум исследователей определил ещё более поразительные факты. Исследовав сетчатку глаза учёные определили, что в центре глазного дна есть место наилучшего видения, т.н. «жёлтое пятно», в котором сконцентрировано наибольшее количество светочувствительных клеток [1, 6]. На некотором расстоянии от «жёлтого пятна» находится так называемое «слепое пятно», в котором нет ни колбочек, ни палочек, этим местом глаз не видит. Если рассматривать горизонтальную ось поля зрения, то «слепое пятно» делит его в пропорции 62:38 (со скидкой на то, что живая ткань подвержена некоторым девиациям). Роль слепого пятна зачастую ускользает от понимания, но эта роль настолько важна, что нам придётся пояснить её. Слепое пятно одного глаза перекрывается периферией поля зрения второго глаза, потому результирующее восприятие этой зоны пространства крайне нечёткое — именно это является триггером направления взгляда, бессознательным сигналом: «здесь плохо вижу, переведи взгляд, хочу рассмотреть» [1, 6, 9]. После перевода взгляда на эту зону немедленно образуются следующие триггерные зоны, которые не совпадают с предыдущими, это и определяет т.н. «алгоритм первичного осматривания» визуальной сцены. Таким образом, анатомия, физиология и, следовательно, — функция органа зрения опирается на «золотые пропорции», а наличие «слепого пятна» ведёт наш взгляд по общему полю зрения, определяя алгоритмы первичного ознакомления с зоной визуализации пространства.

Немного поразмыслив, мы поймём, что если бы слепое пятно находилось в пропорции «66:33» (т.н. «правило третей»), то наш взгляд просто скакал бы на 1/3 поля зрения, «влево-вправо», «влево-вправо», совершенно не исследуя всю доступную визуальность. Более того, математика и геометрия докажут, что только золотая пропорция, лежащая в основе управления взглядом и телесные углы поля ясного зрения, обеспечивают быструю и чёткую зрительную ориентировку в пространстве. Все другие варианты расположения «слепого пятна», отличные от существующего, приведут к значительному снижению информативности зрительного канала (кстати, у всех млекопитающих глазное дно построено по схожим принципам).

Но и это ещё только механика восприятия, как известно, глаз – часть коры головного мозга, вынесенная на фронтальную периферию головы. Активность головного мозга определяется бета-волнами [1,7], их колебания происходят с частотой 8,13 Гц и 12,87 Гц, (округлённо 8 и 13 Гц), что даёт максимальную разность амплитуды 21 Гц. Эти числа: 8, 13, 21 нам хорошо известны, они лежат в самом начале ряда Фибоначчи (см. выше). Мозг в состоянии активности работает на частотах бета-волн (ряда Фибоначчи); сетчатка глаза организована пропорциями золотого сечения; вся система зрительного восприятия – совершеннейшее творение природы, устроенное по принципу золотой пропорции, только так читается гармония мира.

Вот такой массив информация, максимально адаптированный для возраста и индивидуальных особенностей ученика должна быть подан ему на самых ранних этапах обучения рисованию, живописанию, и другим направлениям изобразительного искусства. Если учащийся уже ознакомлен с «правилом третей», необходимо последовательно и непреклонно прояснить полную несостоятельность этого правила.

2. Практические исследования роли «золотого сечения» в изобразительном искусстве.

В контексте освоения учащимися практики «золотых пропорций» важно отметить два последовательных и связанных методических приёма: анализ и синтез. Анализ и синтез — это универсальные этапы любой осознанной деятельности человека разумного, от приготовления пищи, до практики ваяния скульптур.

Используя предложенную Ф.В. Ковалёвым методику [7, 10], необходимо совместно с учащимися проанализировать примеры произведений станковой живописи, этюды мастеров, детские иллюстрации и другие материальные объекты изобразительного искусства на предмет поиска в них золотых пропорций. Взаимосвязь формата картины с расположением главных объектов и соразмерности объектов и персонажей полотен. Предложенная в учебном пособии «Золотое сечение в живописи» Фёдором Власовичем методика анализа картин не нуждается в комментариях и должна быть хорошо освоена педагогами. Подобный конструктивный анализ полотен мастеров должен происходить регулярно, например, один час в неделю. Повторяемость важна, это формирует устойчивые знания и конструктивное мышление ученика.

Художественный педагог Иоганнес Иттен утверждал: «только личный чувственный опыт может помочь студенту закрепить сухую теорию» [14], ему вторил Ле Корбузье: «Вашим единственным судьей должны быть ваши глаза. Оценивайте все собственными глазами» [8].

Педагогу следует позаботиться о наглядном личном переживании учащихся относительно «слепого пятна», этот опыт, как правило, вызывает достаточно живые эмоции учащихся, что способствует доказательности теоретических знаний. Также необходимо внедрять практику определения «законного поля зрения» по методу «растопырки» [3,5,7], которым пользовались ещё в Российской Академия художеств и сам П.П. Чистяков. Этот метод основан на «золотых пропорциях» строения человеческого тела (в частности — руки) и описан следующим образом «Если приставить к глазу совершенно раздвинутые два пальца левой руки — указательный и средний, то видимое между пальцами пространство будет то пространство, которое можно рисовать, не поворачивая головы и не напрягая глаз» [7, 11, 13].

Хорошей идеей будет совместное изготовление и навыки использования перспективной сетки-угломера, основанное на тех же золотых пропорциях и сформированных ими углах зрения. Некоторые молодые художники считают кощунственным пользоваться какими-либо механическими приспособлениями при работе с натуры полагая, что это противоречит статусу свободного художника, творящего интуитивно. А между тем, даже такой художник, как Ван Гог, пользовался перспективной рамкой. В письме брату Тео он писал: «...Я заказал новую и, надеюсь, лучшую перспективную рамку, которую можно установить на неровной почве дюн с помощью двух подставок» [2].

Мы живём в эпоху значительного ускорения всех приобретаемых человеком навыков. В определённых педагогических кругах бытует мнение, что нет такого процесса в педагогике, который нельзя было бы интенсифицировать. Учитывая существующий технологический прогресс, художественный педагог может и даже должен использовать дигитальные (цифровые) технологии. Нам необходимо идти в ногу со временем,

использовать технические средства (планшеты, ноутбуки, сканеры) и распространённые компьютерные программы (Paint Brush, Photoshop, Gimp, Affinity) для быстрого анализа и наглядного конструктивного построения ученических этюдов и вариантов визуализации. Дигитальные технологии значительно сокращают время, потраченное на повторение вариантов зарисовок, повышают наглядность материала и сохраняют достаточный темп и связную нить обучающего процесса.

Повторяемость и личный чувственный опыт, анализ и синтез знаний – вот основные аспекты изучения золотого сечения учащимися как начальной художественной школы, так и средних специальных профильных учреждений.

Заключение

Одной из главных задач художественной педагогики при изучении непростой темы «золотое сечение» является формирование стойкой убеждённости учащихся в непреложной важности использования «золотых пропорций». Это достигается путём методичного повторяющегося при каждом удобном случае анализа полотен мастеров и собственных зарисовок учеников. Подобную фундаментальную тему нельзя изучить на одном-двух уроках и более не возвращаться к ней. Только личный опыт и настойчивое повторение помогут рисовальщику при построении изображений любой направленности: от рекламы и граффити до станковых полотен.

Зрелый художник разумеется может и должен отходить от школьных аксиом, но должен понимать, чем он рискует и куда приведёт конструктивное построение картины, которое противоречит психо-физиологии зрительного восприятия, естеству зрения.

Золотое сечение является основой морфологии нашего мира, включая самого человека и как объекта искусства, и как субъекта искусства — творца. Понимание этой истины далеко не так просто и тривиально, как может показаться на первый взгляд. Золотое сечение — это не только линии или пропорции фигур в поле картины, это и объёмно-пространственное построение, и тональные взаимоотношения, и пропорции колористических решений. На разных уровнях постижения открываются всё более значимые аспекты «Божественных пропорций». Некоторые исследователи называют ряды Фибоначчи и золотые пропорции — «динамической симметрией», усматривая в этом законы развития материи и самой жизни. Роль золотого сечения не может быть переоценена ни в науке, ни в искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие (сокр. пер. с англ. В.Н. Самохина). – М., «Прогресс», 1974. – 395 с.
2. Винсент Ван Гог, Письма.– Л.; – М., 1966.
3. Волкотруб, И. Т. Основы художественного конструирования. – К., 1982.
4. Волков, Н. Н., Композиция в живописи. – М., 1977.
5. Дюрер, А. Дневники. Письма. Трактаты.– Л.; – М., 1957.
6. Железняков, В. Н. Цвет и контраст. Технология и творческий выбор. – М. : ВГИК, 2001. – 268с.
7. Ковалёв, Ф.В. Золотое сечение в живописи. «Выща школа», – К., 1989.
8. Ле Корбюзье., Модульор.– М., 1976.
9. Раушенбах, Б. Система перспективы в изобразительном искусстве. – М., 1986.
10. Фаворский, В. А. О композиции // Искусство, 1933. – № 3.
11. Чистяков, П. П. Письма, записные книжки, воспоминания.– М., 1953.
12. Эйзенштейн, С.М. Избранные произведения. В 6-и томах. – М.: Искусство, 1964-1971., т.3, 672 с.
13. Янушевский С.К., Техническое рисование.– М., 1957.

УДК 77.0:378.147

*А.И. Черкасова,
г. Луганск*

ПРАКТИКА РЕПОРТАЖНОЙ ФОТОГРАФИИ И МЕТОДИКА ЕЕ ПРЕПОДАВАНИЯ

В наше время увлечение фотографией в той или иной степени настолько велико, что его можно назвать одним из самых популярных видов искусств. Отсюда и интерес молодёжи к этой специальности. В современном мире визуальный контент люди воспринимают намного проще и лучше, чем другие виды коммуникации творца со зрителем. Перед фотографом стоит задача быстро и качественно донести информацию к потребителю и на помощь приходит такой жанр как репортажная фотография.

Фоторепортажи с качественными фото неизменно привлекают внимание. Визуальное восприятие имеет ключевое значение для большинства людей. Хорошие качественные снимки оптимально отражают атмосферу события, детали, настроение, чтобы мы, в полной мере ощутили атмосферу определённого промежутка времени вместе с его героями. Если зритель улыбается, глядя на кадры счастливых людей, а видя трагические снимки — искренне скорбим, значит, фоторепортаж удался. Добиться такой передачи информации с помощью изображения и есть основная цель репортажной фотографии.

Как и любому языку, фотографическому репортажному необходимо учиться, только с первого взгляда все кажется простым и ясным. Взял камеру, пришёл, увидел, несколько раз нажал на кнопку, снял — и все, шедевры готовы. К сожалению, такое наивное представление о репортёрской съёмке в наше время распространено и свойственно не только простым обывателям, но даже тем, кому приходится иметь дело с репортажной фотографией в силу профессии. Любой язык использует слова, фразы, предложения. Для фотографа-репортёра изобразительный материал — люди и живая реальность, которую он видит через видоискатель, и может перенести ее на фотографию лишь с помощью форм, линий, светотени, цвета и других изобразительных средств.

Говоря о профессиональном репортаже, замечу, что любое событие развивается и меняется каждое последующее мгновение, и фотограф выбирает и останавливает в этой череде именно те, которые, *на его взгляд*, наиболее полно и выразительно передают суть происходящего. Несмотря на точность воспроизведения камерой подлинных фактов, авторство снимков может быть достаточно просто установлено по почерку фотографа. Даже одно и то же событие, два разных репортёра, стоя рядом друг с другом, все равно снимут по-разному.

Главная задача преподавателя научить ученика наблюдать, замечать и фиксировать ключевые моменты репортажа. В чем заключаются особенности репортажной съёмки:

- ограниченное время съёмки;
- быстрая смена событий;
- необходимость чётко отображать происходящее, стараясь запечатлеть всех участников мероприятия;
- делать снимки с разных планов, отслеживая хронологию события.

Выбирать удачные ракурсы, прислушиваться к своей интуиции, стараться передать атмосферу происходящего, настроение посредством фото — те навыки, без которых фотографу не удастся осуществить качественную репортажную съёмку. Фотограф только фиксирует реальность, практически её не режиссируя. Главная задача фотографа — отразить действительность.

Впрочем, это не означает, что репортажная съёмка лишена авторского видения и должна быть полностью объективна. Этого невозможно добиться по одной простой причине: фотограф рассказывает историю зрителю, используя специфические выразительные средства фотографии. Любое из них, например, выбор точки съёмки, уже делает снимок субъективным.

Традиционно репортаж разделяется на два вида: событийный и тематический. Самое важное их различие в том, что в первом случае речь идёт о фотосообщении с какого-то события. Это может быть и праздник, спортивное мероприятие и др. Именно снимки этого вида репортажа мы чаще всего видим в газетах и журналах. В тематическом репортаже речь идёт о повседневной жизни, из которой фотограф выхватывает интересные моменты, показывает не заметные для простого человека ситуации, закономерности в поведении людей, демонстрирует игру цвета и света. Этот вид репортажа ещё называют стрит-фотографией, так как фотограф обычно ищет сюжеты в общественных местах. Исходя из этого мы можем определить какими качествами должен обладать фотограф:

- творческие способности, богатая фантазия, пространственное воображение;
- знание и понимание экспозиции;
- навыки работы с освещением;
- умение выбирать правильный ракурс, точку съёмки;
- работа с фокусом;
- владение понятием композиция и грамотным применением;
- умение быстро принимать решения, подстраиваться под обстановку.

Задача педагога помочь ученику изучить и актуализировать знания, превратив их в навыки.

В силу упрощения технологии производства фотографии, в обществе формируется представление о простоте фотографической деятельности. Многим кажется, что залогом создания хорошей фотографии являются не знания, навыки и опыт, а качество фотооборудования. С этим осознанием ребёнок приходит на обучение и сталкивается с проблемой что фотография намного сложнее и многограннее чем ему казалось ранее.

Преподавателю не стоит начинать обучение со сложных терминов и невыполнимых задач. Репортажная фотография специфический и не простой предмет для изучения, так как требует большого количества практики и теоретических знаний. Педагогу стоит начать знакомить ученика с примерами работ известных фоторепортёров что бы он представлял на что ему опираться при своей первой съёмке. Так как репортаж предполагает коммуникацию с большим количеством людей это могут быть некомфортные условия для обучающегося, он может растеряться, застесняться и в результате не выполнить поставленные задачи. После изучения теоретической части следует поставить задачу снять небольшое мероприятие с комфортными условиями, например, школьный утренник. Это будут условия знакомые для человека и ему будет проще сконцентрироваться на задачах, которые поставил педагог. Обязательно после отснятого репортажа следует вместе с учеником

разобрать ошибки и способы их устранения, что бы при следующей съемке он их не повторял, а выполнял новые задачи. В такой методике следует усложнять задачи — от простых к более сложным. Первые съемки могут быть (желательно) срежиссированы и менее динамичны. Когда ученик справляется с этими условиями, то можно начинать переходить к более сложным событиям, например, соревнования в любом виде спорта, конференции и др.

Технологическая простота создания фотоизображения сегодня, с одной стороны, делает фотографию популярной, массовой и доступной, способствует повышению технического качества изображений, а с другой — приводит к серьёзному падению эстетических качеств и ценности подавляющего большинства фоторабот. Предельное упрощение технологии привело к ситуации, когда человеку, который берет в руки любое фото-устройство, оно кажется настолько элементарным, что просто не вызывает необходимости получения каких-либо дополнительных знаний и информации для его использования.

Сюда же можно отнести и проблему «фотографического шума». Фотографий сегодня настолько много, что становится крайне сложно отыскать по-настоящему хорошие работы, которые побуждали бы учащихся к занятию фотографией, а если такие и находятся — велика вероятность того, что они останутся без внимания в силу информационной перегрузки. Попробуйте вспомнить, какие фотографии вы «лайкали» в любой социальной сети три дня назад?

Подобная ситуация сильно обесценивает фотографию. Когда фотографии настолько много, может показаться, что просто не имеет смысла ей заниматься. Зачем делать художественные снимки, если по запросу в любую поисковую систему их можно найти в неограниченном количестве? Безусловно, любой, кто занимается фотографией, скажет, что процесс съёмки крайне увлекательное и не простое занятие. Однако для неподготовленного человека очевидными являются две истины: фотографии много и фотография — это просто.

Выводы.

Фоторепортаж по-прежнему остаётся одним из наиболее востребованных жанров фотографии. Фоторепортёр — одна из самых интересных и динамичных специальностей в области фотоискусства. Это подтверждается тем, что в лучших своих образцах репортажная фотография не только протоколирует и показывает жизнь без прикрас, но создаёт собственный художественный образ, который в дальнейшем может жить совершенно самостоятельно.

Задача педагога, который занимается обучением фотографов и фоторепортёров — не только вышколить навыки и умения обращения с фотокамерой, но и привить учащимся уважение к своему труду, этику общения, основанную на моральных нормах современного общества и чуткое отношение к происходящим вокруг событиям. Все эти факторы совокупно могут обеспечить высокие профессиональные качества будущего фоторепортёра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакулина, Л. В. Сёмовой : Факультет журналистики МГУ имени М. В.Ломоносова. - М., 1999. - 432 с.
2. Боров, В.К. Фотография в структуре массовой коммуникации / В. К. Боров. – Вильнюс, 1988. -

3. Вартанов, А. С. Фотография: документ и образ. / А. Вартанов. – М., 1983. – 340 с.
4. Ворон, Н. И. Жанры советской фотожурналистики. / Н. И. Воронов. - М., 1991. – 200с.

СЕКЦИЯ «ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

УДК 792.02

*М.В. Худолей,
г. Луганск*

ПРОЦЕСС ПРОИЗВОДСТВА ДЕКОРАЦИЙ ДЛЯ ОФОРМЛЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА С ЦЕЛЬЮ ПОНИМАНИЯ ЗРИТЕЛЕМ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ СПЕКТАКЛЯ

Введение

Декорационное искусство — является одним из важнейших средств выразительности театрального искусства, это искусство создания зрительного образа спектакля посредством декораций и костюмов, освещения и постановочной техники. Все эти изобразительные средства воздействия являются органическими компонентами театрального представления, способствуют раскрытию его содержания, сообщают ему определенное эмоциональное звучание.

Различное художественно-декоративное оформление способно придать сцене совершенно иной облик. Оно всегда должно быть целенаправленным, должно помогать созданию соответствующего настроения и максимально служить тому, что будет происходить на сцене. Современный стиль тематического оформления характеризуется ясностью избранной художественной темы и лаконичностью решения. Он не терпит пышности, громоздкости и пестроты. Чем сдержаннее и крупнее по основным цветовым пятнам оформление, тем сильнее его воздействие на зрителя.

Необходимо учитывать размеры сцены, зрительного зала, технические возможности сцены, расположение кулис и падуг, возможности подсветки элементов оформления. Оформление сцены может быть сведено только к декорированию задника; тогда вся композиция будет плоскостной. Оно может задумываться и с использованием всего пространства сцены, на всю ее глубину.

Основная часть

Приступая к рассмотрению техники и технологии изготовления декорационного оформления, необходимо остановиться на тех требованиях, которые предъявляются к декорациям.

Кратко их можно сформулировать следующим образом: прочность, легкость, простота в изготовлении, портативность, быстрота сборки и разборки, высокое художественное качество.

Декорации служат театру многие месяцы и годы. За это время они сотни раз переносятся из склада на сцену и обратно, грузятся на автомашины, перевозятся по железной дороге, т. е. находятся в самых жестких условиях эксплуатации. Частые ремонты не только отнимают много сил и денежных средств, но и отрицательно сказываются на внешнем виде оформления. Увеличение прочности за счет больших сечений брусьев или

добавочных конструктивных элементов не дает желаемого эффекта, так как тяжелые декорации быстро выходят из строя.

Громоздкие, неразборные элементы декораций неудобны в работе, занимают много места на сцене и в складах, при перевозках нерационально загружают транспортные средства. В то же время излишнее дробление декораций на разбираемые элементы снижает их прочность и долговечность, а главное, требует большого количества времени на сборку и разборку. Время, отведенное на сборку спектакля, проведение перестановок во время антрактов, весьма ограничено, и не учитывать его нельзя.

В большом и сложном процессе создания сценической формы спектакля одно из значительных мест занимают декорации. Они помогают значительно глубже раскрыть содержание драматургического произведения.

Знание стиля, эпохи, владение рисунком, перспективой, знание всей технологии живописи, наличие живой фантазии, помогающей найти правильное технологическим решение, все это необходимо для декоратора.

Вместе со всем этим художник-декоратор должен в совершенстве знать все технологические процессы, связанные с изготовлением декораций (пошивка холста, пропитывание ткани, вырезывание ажюра, аппликация, транспаранты и т.п.). Техника постройки, обработки и монтировки декораций занимает одно из ведущих мест в работе над оформлением спектакля.

Качество будущего оформления, слаженность и четкость перестановок, долговечность декораций зависят от того, насколько тщательно и продуманно, была проведена подготовительная работа. И никогда не следует пренебрегать этой работой, потому что непродуманные конструкции и фактуры жестоко мстят. Потом, когда готовые декорации выносятся на сцену и начинаются многочисленные переделки. Все это, в конечном счете, самым негативным образом, сказывается на качестве декораций и их стоимости, не говоря уже о создании ненужной спешки и нервной обстановки на репетициях

Декорации, бутафория, мебель, костюмы, грим и освещение составляют художественное оформление спектакля. У художественного оформления спектакля две задачи: создание определенной зрительной, социальной, исторической, бытовой и психологической среды спектакля для выявления образов героев и организация сценического пространства.

Изготовление декораций можно разделить на несколько этапов.

- Разработка концепции самого действия, из которой вытекает концепция декораций.

- Далее художник подготавливает эскизы будущих декораций на бумаге.

- Затем рассматриваются все варианты введения его в производство. На этом этапе обговариваются материалы, которые лучше других подходят к воплощению на сцене эскиза художника, способы крепления и многие другие нюансы реализации идеи.

Выделяется два вида декораций для театральных постановок: Жёсткие и мягкие. Основным материалом, из которого изготавливаются жёсткие декорации, является древесина хвойных пород. Древесина относительно дешёвая, легко поддаётся окраске, механической обработке, оклейке. Но в ряде случаев древесина заменяется металлическим прокатом различного профиля. Изготовление ажурных плоскостных и объёмных контуров

сложного рисунка, декорационных станков со сквозными пролётами и многих других элементов декораций зачастую просто невозможно без применения тонкостенных или дюралюминиевых труб. Нередко декорации, сделанные на металлической основе, гораздо легче деревянных.

Мягкие декорации шьются из самых разных материалов — холста, тюля, бархата и многих других. Широкое применение здесь находят синтетика, нетканые материалы, технические ткани.

Производство театральных декораций начинается с изготовления макета — такого миниатюрного подобия сцены с картонной имитацией кулис, занавесей и прочей сценической атрибутики.

По модели макета в дальнейшем работниками производства создаются объемные декорации, находятся способы оригинальных решений, которые в состоянии максимально приблизить эскиз к задуманному художником проекту с учетом финансовых затрат.

Утверждение окончательного варианта производства декораций для оформления сцены не всегда проходит быстро. Как правило, просматривается несколько вариантов, из которых выбирается наиболее подходящий, и он чаще всего еще немного дорабатывается.

Художник должен ясно представить себе с чего начинается формирование внешнего образа спектакля, какие материалы могут помочь режиссеру при подготовке спектакля. Необходимо представить эпоху, время, место действия, социальный уклад жизни героя и т. п. Без знания подлинной жизни действующего лица невозможно работать над внешним образом спектакля. В этом могут помочь различные изобразительные материалы, рецензии на пьесу, соответствующие кинофильмы и т. д.

Выделение главного события с помощью декорационного оформления играет немаловажную роль в раскрытии идейного содержания спектакля. Главный герой может быть выделен светом, цветом своего костюма и т. п. Интерьер главного события может быть оформлен в другом необычном ракурсе, выделен художественным освещением, имеющим смысловое значение для спектакля и т. д. Например: ярко-красный цвет сцены и т. п. Но каким бы способом художественного оформления не выделялось главное, в спектакле все должно основываться на идее драматургического произведения.

Образ спектакля должен обладать могучей силой эмоционального воздействия, воспитывать в людях высокие нравственные и эстетические представления. В волнующем процессе рождения спектакля роль художника отнюдь не второстепенна.

Оформление спектакля — организация всех внешних средств сценической выразительности:

- придающих спектаклю определенную форму;
- способствующих раскрытию идейного содержания спектакля;
- усиливающих воздействие спектакля на зрителя;
- определяющих стиль постановки.

Главная задача первой встречи режиссера с художником состоит в том, чтобы, посвятив художника будущего спектакля в режиссерский замысел, увлечь его режиссерским видением спектакля. Если это произойдет, то нам предстоит найти общий принцип решения оформления будущего спектакля, найти единую стилистическую манеру для изображения как персонажей (костюмы), так и декораций, т.е. найти изобразительное решение спектакля для создания атмосферы спектакля.

Надо понимать совокупность пространственной определенности театрального произведения. А это не только то, что komponует на сцене художник спектакля: декорация, костюмы и т. д., — но и все то, что образует пространственное тело спектакля, строящегося по законам визуального восприятия. С одной стороны, это пластические возможности актерского состава, без которого невозможна вообще пространственная композиция театрального произведения, — актер есть ее модуль (даже если в данный момент нет на сцене актера, то все равно зритель знает, каким он должен быть в этой среде). С другой стороны, это технические возможности сцены и архитектурное пространство театра. В театральном творчестве, как ни в каком другом виде искусства, важную роль играют техника, которая должна отвечать динамическим возможностям человеческого тела, и архитектура как здания в целом, так и самой сцены, оказывающая определяющее влияние на образный строй спектакля.

Пластическое решение спектакля в значительной степени зависит от его декорационного решения. Размер, ширина, глубина, форма, высота сценической площадки определяют характер мизансцен, длительность, скорость и масштаб передвижений актеров.

Необходимо также учитывать при осуществлении, как сложных пластических построений, так и простого движения актера на сцене перспективу живописного изображения, фактуру бутафории, чтобы ненароком не разрушить необходимую декоративную иллюзию.

Каждый создаваемый художником сценический образ — предельно конкретен, неразрывно связан со спектаклем, рожден в результате постижения и творческого осмысления художником существа драматического конфликта данной конкретной пьесы.

Таков процесс создания оформления спектакля. При этом каждый художник проходит данный путь сугубо индивидуально и всякий раз (при встрече с новой пьесой) заново.

Чем богаче творческая личность художника, чем острее его мироощущение и оригинальнее образное мышление, тем в большем выигрыше оказываются спектакль и его зрители.

Найти образное решение декорационного оформления спектакля — основная задача художника.

Каждая пьеса имеет свой внутренний ритм, который так же должен учитывать театральный художник.

Драматург в своем произведении никогда не изображает все многообразие и объективную полноту жизни, он изображает лишь известную ее сторону, которая и становится темой драмы. Эта грань объективного мира и определяет собой жанр пьесы. И художник обязан в пьесе раскрыть не вообще действие, а характер страстей образов, в которых в первую очередь, и обозначается тема пьесы, та сторона жизни, которую он изображает.

Вдумываясь в проблему связи между содержанием и формой спектакля, нельзя не прийти к заключению, что есть только один по-настоящему надежный способ искать наилучшую, неповторимую, единственную форму сценического воплощения, которая с предельной точностью выражала бы содержание пьесы. Этот способ состоит в том, чтобы идею всей пьесы, а также мысль, вложенную в каждую сцену, в каждый кусок и фразу авторского текста, — доводить в своем сознании и в своем сердце до абсолютной ясности и

точности.

Необходимость того, чтобы актеры почувствовали жанровую природу пьесы, диктуется еще и поиском выразительных средств, нужных только для данной пьесы, данного спектакля, сценическая правда, правда сценических образов, обнаруживается только в приложении к определенному жанру.

В соответствии со стилем и формой постановки пьесы художник выбирает и прием решения оформления.

Если на сцене воспроизводится интерьер, художник может, избрав любой ракурс, любой поворот и угол зрения, выстроить из отдельных элементов (стенок, вставок) часть помещения с окнами или дверями, с потолком или без него, но все же создать впечатление замкнутого архитектурного пространства.

В иллюзорных решениях меньше театральной условности, но это сильное средство создания интересного, выразительного образа. Поэтому иллюзорные декорации занимают свое прочное место в арсенале театрального художника.

Но можно избрать и другой путь. Сцену вместе с «одеждой» можно рассматривать как универсальное пространство и воссоздавать на ней с помощью точно и образно найденных деталей любое место действия.

Например: две-три садовые скамьи, поставленные по диагонали в глубину сцены, два-три куста, свисающая сверху ветка, а за ней круглый матовый шар уличного фонаря создадут ощущение уголка ночного парка или бульвара. Высокая дверь в глубине сцены, ковровая дорожка, ведущая на первый план, стол, кресла, зажженные канделябры — кабинет высокопоставленного лица. Несколько ящиков, бочонков, большие кнехты, канаты, протянутые от них через всю сцену в кулисы, лестница — крутая и легкая, ведущая в первую кулису, свисающий сверху крюк крана — сцена в порту.

Решают спектакль и в так называемой единой установке.

Группа элементов архитектуры, фрагмент пейзажной композиции, специально задуманное обрамление или портал, композиция из станков, площадок и т.д. и т.п. станут декорационной основой, образным соответствием теме и идее спектакля, а дополняющие характерные детали, решенные в соответствии с единой установкой, помогут раскрыть действие каждой картины спектакля.

Искомое решение формы спектакля всегда лежит глубоко на дне содержания. Чтобы ответить на вопрос «как?», т.е. решить формальную задачу, необходимо предварительно ответить на два вопроса: «что?» и «для чего?». Что я хочу сказать данным спектаклем (идея) и для чего мне это необходимо (сверхзадача), — дайте ясный, четкий и до конца искренний ответ на эти два вопроса, и тогда, естественно, разрешится третий: как?

Зрительный образ спектакля складывается из целого ряда элементов: комплекта «одежды» сцены, живописных и объемных декораций, деталей архитектуры, мебели, костюмов, грима, освещения и т.д. Все это создает ту внешнюю форму спектакля, которая, должна помочь режиссеру и актерам раскрыть и донести до зрителя тему, идейный замысел пьесы, отразить художественное своеобразие драматического или музыкального произведения. Детали сценического оформления не могут быть безличными, случайными. Все они по своему характеру, общей композиции, форме, колориту и рисунку должны создавать внешний образ спектакля, помогающий раскрывать его внутреннее содержание.

Заключение

Декорации можно определить как совокупность всех элементов для оформления сцены перед выступлением. Без декораций не обходится ни одно действие. С их помощью на сценических подмостках создается целая эпоха, которая описывается в постановке. С помощью декораций воспроизводится нужный ландшафт местности, архитектура зданий, интерьеры помещений, улицы и целые населенные пункты, иногда поезда, корабли и все заданные в спектакле условия для игры актеров.

Невозможно описать все способы производства театральных декораций. Это всегда творческий поиск, всегда разработка особенных художественно-технологических приемов. Но как бы ни были разнообразны конструктивные и технологические решения, в их основе всегда лежат главные принципы, справедливые для всего театрального производства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березкин, В.И. Художник в театре сегодня. – М.: 1980 – 128 с.
2. Грачев, Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М., 1968. – 288 с.
3. Захаржевская, Р.В. Костюм для сцены. Ч. 1. – М.: 1973. – 112 с.
4. Пави, П. Словарь театра. – М., 1991. – 504 с.
5. Пожарская, М.Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX в. – М.: Искусство, 1971. – 411 с.
6. Поляков, М.Я. О театре: Поэтика, семиотика, теория драмы. – М: Международное агентство «А.Д.&Т.», 2001. – 384 с.
7. Понсов, А.Д. Конструкции и технология изготовления театральных декораций: Учебное пособие. – М.: Искусство, 2005. – 500с.
8. Режиссура массового театрализованного действия: Словарь / Перм. гос. ин-т искусств и культуры. – Пермь: УПЦ "ДИККС", 1999.–113с.
9. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены. Кн. 1: О профессии режиссера. Сост. Ю. С. Рыбаков; предисловие К. Рудницкого. – Л.: Искусство, 1980г. – 303 с. 5 л. ил.
10. Френкель, М. А. Современная сценография.– К.: Мистецтво, 1980.– 132 с.

УДК 792.09

*О.В. Мазуренко,
г. Луганск*

РЕЖИСЕРСКИЙ ЭТЮД И ЕГО СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ КАК СПОСОБ ОРГАНИЗАЦИИ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА УЧАЩИМИСЯ ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ

Современная режиссерская практика часто стала ориентироваться непосредственно на готовый литературный материал, как на первоисточник дальнейшего формирования режиссерского видения. Однако, обращаясь к истокам зарождения театрального искусства, можно заметить, что базисом профессиональной и логической работы над собой как режиссера, так и актера является именно этюд. Этюд направлен как на совершенствование навыков, так и непосредственно является основной составляющей каждого любого сценического действия.

Актуальность данной темы заключается в популяризации этюдного метода работы среди учащихся детских школ искусств, как способ развития навыков комфортного существования в сценическом пространстве. Эта тема также актуальна для преподавателей театральных дисциплин, как эффективный метод работы с развитием актерских и

режиссерских навыков учащихся.

Специфика театрально-творческой работы режиссера-педагога в основном проявляется в том, как и какие именно приемы и методики он использует на занятиях, как планирует и в какой форме осуществляет сами уроки, а также какие и в какой последовательности использует творческие задания. Существенным фактором, влияющим на особенности протекания театрально-творческого процесса, является также образ желаемого художественно-педагогического результата, которого режиссер-педагог пытается (с разной степенью осознанности) достичь при работе с исполнителями. Театральные методы и театральные задачи, выбранные учителем, подчинены достижению намеченной цели и находятся в сложной взаимосвязи.

Основной задачей этюдной формы работы с точки зрения социальной значимости в педагогике дополнительного образования является привитие учащимся таких качеств, как самостоятельность, ответственность и трудоспособность.

Этюд — это сквозная непрерывная импровизационная проба исполнителя собой предлагаемых обстоятельств и событийной ситуации или действия актера в предлагаемой (придуманной, сочиненной или воспроизведенной по памяти) событийной ситуации. Также, этюд, безусловно, интерпретируется как самостоятельный поиск эффективной линии поведения в заданных (придуманных) обстоятельствах. С точки зрения профессиональной обучаемости — это основной профессиональный навык. Этюд — это способ найти новые сюжеты, образы, приспособления и решения для дальнейшего сценического действия. Ни для кого не секрет, что при разработке этюда необходимо, прежде всего, ориентироваться на ситуации, возникшие в реальной жизни, ведь именно реальность мы часто воплощаем на сцене зачастую в гиперболизированном виде.

Огромное содержание и возможности развития актёрских и режиссёрских способностей у исполнителя начинают раскрываться уже в первых этюдах. Сочиняя и исполняя этюд, ученик отстаивает свое право на сценическую жизнь, привлекает всего себя, свои мысли, чувства и легче входит в надлежащее сценическое самочувствие, оставаясь самим собой. Если спектакль — это море режиссерских возможностей, то этюд — это капля, в котором оно отражено. И в этюде можно выразить средствами театрализации свою мысль о жизни, вмешаться в жизнь, поучаствовать в ней своим искусством. И если это так, то первая задача педагога — воспитывать в своих учениках смелость, независимость мысли, иначе все их старания останутся незамеченными. Мысль и воображение — это начало творчества. Поэтому содержание занятий должно соответствовать намерению научить выражать определенную мыслительную идею путем режиссуры и актерского мастерства посредством организации короткого сценического действия — этюда.

Азбуку режиссуры можно освоить только с помощью упражнений, и главное из них — этюд. С помощью этюдов в театральном творчестве можно практически осознать сценические основы. Это средство самовоспитания артиста и воспитания жизни роли. Через этюд тренируется актёрская природа в разнообразных ситуациях сценической жизни. Определяющее значение этюда заключается в том, что он подготавливает сценическую грамотность.

Этюд в любом из его значений является вспомогательным средством, обучающей техникой, а потому не может быть самоцелью. Это всего лишь творческий способ найти

себя в профессии, в роли и в постановке. Правильная структура этюда обязательно включает в себя событие, через которое выражается определенный смысл.

Этюдный метод работы остается актуальным как для профессиональных актеров и режиссеров, так и для учащихся детских школ искусств и их преподавателей, как способ расширения знаний в пользу композиционной основы любого воплощаемого на сцене действия и правильной организации сценического пространства.

Прежде всего, будущий исполнитель обязательно в своих ролях или импровизационных тренингах должен базироваться на легко узнаваемые ситуации из повседневной жизни. Если взять любой отрезок жизни, то увидим, что в нем одно событие порождает другое, в этом и есть процесс движения. Такое движение — закон реальной жизни. Следовательно, оно должно стать сегментом сценической жизни. Значит, главное в этюде — это движение. Упражнение, в котором нет движения в композиционном построении сюжета, нельзя назвать этюдом.

Уже в этюде исполнитель должен почувствовать, как на практике реализуется тема, конфликт, идея, сверхзадача, зерно; точно так же, как режиссер спектакля знает, почему он хочет брать ту или иную пьесу, ученик должен знать, почему и для чего он ставит свой этюд. Изначально желательно брать для этюдов такие ситуации, которые хорошо знакомы из собственного жизненного опыта или доступны пониманию в силу узнаваемости ситуации. Затем возникнут фантастические сюжеты, отдалённые от собственного опыта, но пока необходимо научиться выстраивать то, что близко, понятно, знакомо и не требует усилий для его понимания.

При работе над этюдами следует соблюдать следующие правила:

1. Соблюдать единство места, времени и действия;
2. Создать зоны оправданного вынужденного молчания;
3. Включать ситуации, близкие исполнителям по пониманию и доступные для их реализации в условиях учебного процесса;
4. Соблюдать разумность использования времени (не более 5-8 минут на этюд);
5. Создать законченный сюжет;
6. Использовать конфликт в этюде в качестве основы для развития действия;
7. Иметь тему, раскрываемую в этюде;
8. Иметь выход на идею.

Соблюдение этих условий создает предпосылки для планомерного и целесообразного выполнения поставленной задачи в постижении основ режиссуры. Невозможно научиться делать интересные вещи, потому что поиск интересных тем и сюжетов — это проявление талантов самого ученика.

Уметь найти точное выражение своей мысли, своему видению и идеи - это то, чему исполнители должны научиться с самого начала, чтобы потом, при постановке этюда нести полную ответственность за свое режиссерское решение, сознательно разработанное и доказуемое.

Наряду с этюдом, как способом развития творческих способностей учащихся, то есть этюд — упражнение, необходимо сказать о сценическом этюде, как о завершённой композиционной основе в практике учащихся детских школ искусств.

Сценический этюд от этюдной импровизационной пробы отличается наличием режиссерского замысла, направленного на реализацию сверхзадачи творческого показа,

тогда как при импровизационной пробе не стоит такой задачи. И в этом отношении исполнитель, работающий над этюдом, перестает быть просто исполнителем, но становится полноправным автором и творцом — режиссером своей роли. В данной концепции «сценический этюд» близок к понятию «драматическая сцена». Первоначально, фиксируется событийный ряд этюда, его «поворотные точки» — определяется исходное, центральное и главное события этюда, а также цель действующего лица. В остальном исполнитель может и даже должен импровизировать.

Итак, источниками или материалом для сочинения этюда являются собственный опыт учащегося, его жизненные событийные наблюдения, работа его творческого воображения и сознания, одухотворённые сверхзадачей — определённой идеей, темой, мыслью, которую исполнитель с помощью сценического этюда хочет донести до зрителя.

Что касается поиска сценического воплощения этюда, направленного на активизацию интереса зрителя, самое время затронуть такое понятие, как мизансцена. Мизансцена является пластическим выражением сценического действия. В ходе развития театрального искусства мизансцена постепенно становится в ряд основных элементов мастерства актёра. Реалистические основы мизансцены получили глубокую разработку в работах Константина Сергеевича Станиславского, в практике русского и советского театра. Мизансцена стала средством, выражающим логику действий персонажа, определяющим жанр и стиль постановки.

Способность актёра воспринимать сценические события и способность режиссёра выстраивать зоны восприятия, сделать их «заразительными» для зрителей, вовлечённых в процесс сопереживания, являются основными условиями полноценного сценического творчества, является важнейшим звеном в современном освоении наследия К. С. Станиславского.

Пространство этюда и минимально, и трудоёмко. И это связано как с мировоззрением, так и с мышлением самого ученика, и с конкретным местом реализации его грандиозных или вполне будничных планов. Пока что мы не говорим о конкретных средствах реализации учебного материала (декорации, реквизит, костюмы и т.д.). Мы имеем в виду содержание драматургического материала этюда, его замысла в виде черновых набросков сюжета и характеристик действующих лиц. В начале обучения внимание исполнителя в основном сосредоточено на мотивации действий его персонажа и способах их выражения в сценическом действии. В воображении эти связи легко вписываются в пространственно-временные отношения. Круги внимания — это первое пространственное указание Константина Сергеевича в актёрском мастерстве и режиссуре. Именно здесь мастер впервые обращается к освоению сценического пространства как к сценической роли. Эта концепция начинает процесс освоения сцены как места для игры. В упражнениях и зарисовках, начиная с малого круга внимания, ученик изучает себя (внутренний психофизический мир) и окружающее пространство (местоположение, жизненное пространство). Точное определение границ личного интереса определяет размер сценического объёма среды обитания собственного персонажа.

Научиться выстроить место действия в реальном мире, чтобы ещё до появления персонажей зритель имел представление о характере предстоящих событий и их участниках, — это то, что нужно начинающим артистам. Этому помогают такие упражнения, как «что случилось» или «что произойдет», в которых ситуация события

создается на сцене из реквизита, костюмов и декораций без присутствия живых персонажей. Такие задания помогают развить навык уточнения места действия, получить представление об актерах и предстоящих событиях, проинформировать зрителя, включить его воображение еще до того, как актеры выйдут на сцену.

Когда место действия этюда (магазин, вокзал, транспорт, комната, офис и т.д.) становится местом в целом, без признаков индивидуальности или, наоборот, типичности его персонажей, этюд в самом начале становится безжизненным и поверхностным. Его точное воспроизведение, конечно, не обязательно, в условиях учебного процесса это практически невозможно. Но необходимо найти важнейшие, эффективные и действенные детали пространства.

Естественно, за долгие годы театральной и образовательной практики сложились определенные стереотипы о месте действия этюда. Но помимо оригинальности мышления и фантазии артиста, важно также его умение находить в повседневном и типичном — уникальность, индивидуальный характерность человека и пространства, которое его окружает.

При создании этюда ученик впервые обращается к выражению своих мыслей не словами, а с помощью средств театральной выразительности. Научиться пользоваться средствами театра лаконично, уметь создавать образное решение места и времени действия, атмосферу событий, их динамику — эти задачи определяют особенность работы над этюдом.

Таким образом, мы можем сделать следующие выводы:

- Этюд в искусстве имеет многофункциональное измерение: полученное в результате упражнения также может быть самостоятельным видом художественного творчества.
- Этюды в разных видах искусства имеют некоторые общие черты: ограниченность времени и пространства, ориентация на развитие и совершенствование приобретенных навыков, включение элементов художественного содержания.
- В каждом из видов искусства этюд имеет свою специфику, разработанную задачами и исторически сложившимися формами творческой деятельности.
- Этюд в театральной практике означает, во-первых, импровизационное действие актера для исследования ситуации, предлагаемой автором пьесы и роли (этюдная проба); во-вторых, локальное сценическое произведение, основанное на событии (этюд как композиционно - художественное целое).

Следует также отметить, что режиссерский этюд является важнейшей формой воспитания восприятия организации сценического пространства у учащихся детских школ искусств через развитие ощущения кругов внимания и органичного чувства предполагаемой среды. Необходимо помнить, что этюдная форма работы является отличным тренингом для логичного построения сюжетной линии будущих постановок.

ЛИТЕРАТУРА

1. Немирович-Данченко, В.И. О творчестве актера: Хрестоматия. Учеб. пособие для высш. и сред. театр. учеб. заведений / В.И. Немирович – Данченко – М.: Искусство, 1984. – 21 с.
2. Новицкая, Л.П. Уроки вдохновения / Л.П. Новицкая; под ред. Ю.С. Калашникова. – М.: Всерос. Театр, 1984. – 48 с.
3. Станиславский, К.С. Собрание сочинений в 8-ми тт., т.4/ К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1957. – 64 с.

4. Судакова, И.И. От этюда к спектаклю/ И.И. Судакова – М.: Искусство, 1969. – 122 с.
5. Чухман, Е.К. Режиссер работает в школе: теоретические и методические проблемы/ Е.К. Чухман. – М.: Изд. АПН СССР, 1991. – 98 с.
6. Шихматов, Л.М. Сценические этюды. Библиотечка «В помощь художественной самодеятельности», выпуск II/ Л.М. Шихматов. – М.: Советская Россия, 1966. – 50 с.

УДК 796.012

***А.К. Мотылева,
г. Луганск***

АКРОБАТИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ, КАК СПОСОБ РАЗВИТИЯ КООРДИНАЦИИ ДВИЖЕНИЙ

Зрелищность театра в первую очередь достигается через актера, его тело, пластику, и только потом прилагается к нему художественное и музыкальное оформление. И такие качества как лёгкость, гибкость, внутренняя и внешняя подвижность, эластичность мышц, чувство формы - все это должно быть присуще современному актеру. Познать свое тело, изучить его, научиться «думать» телом и уметь выполнить любую задачу, поставленную режиссёром - такова цель предмета «сценическое движение».

Актуальность выбранной темы состоит в том, что без физической подготовки невозможно достичь пластической выразительности. Педагоги по сценической пластике стараются развивать данные своих учеников. Но, к сожалению, этому мешает малоподвижный образ жизни детей в связи с их увлечением гаджетами. Для улучшения физического аппарата учеников необходимо уделить особое внимание базовым элементам акробатики, так как они формируют решительность, смелость, улучшают общее физическое состояние, развивают координацию и многозадачность.

Акробатика — это тренировочные упражнения, направленные на развитие определенных групп мышц. Они оказывают трофическое действие, повышают регуляторную роль коры головного мозга, способствуют развитию расположенных рядом с ней двигательных и речевых центров. Характерной чертой акробатики является разнообразие ее средств и методов, что позволяет улучшать все основные функции организма.

Целью данной работы является формирование у учеников таких навыков, как сила, выносливость, координация, многозадачность, смелость, скорость реакции. Для развития смелости и решительности необходимо выполнять упражнения на матах, после многократной проверки усвоения материала учениками, можно переходить на пол, так как и ученики должны убедиться в безопасности и отсутствии болезненных ощущений.

Обзор и анализ существующих точек зрения на проблему, или описание ситуации в предметной области:

- Основная задача акробатических упражнений в предмете «Основы сценического движения» сводится к совершенствованию координации движений, тренировке скорости реакции, развитию смелости и решительности [1, стр. 174].
- Применяются акробатические комплексы, состоящие главным образом из кувырков. Их различные комбинации должны выполняться на ограниченном пространстве и в различных темпах. Чтобы развить смелость, исполнение этих упражнений постепенно переводится с матов на непокрытый пол. Для воспитания смелости и решительности имеют

ценность только первые исполнения на матах, ибо, как только ученики убедятся в безопасности и безболезненности упражнений, эта задача уже не ставится. Выполнение на полу действительно требует смелости и решительности, так как оно несколько болезненно[1, стр. 174].

Позиция автора по теме. Акробатические прыжки изучать актерам нецелесообразно, поскольку на изучение их техники тратится очень много времени, а приобретенные навыки почти никогда не используются на сцене. Но знание их приветствуется. А вот такое акробатическое упражнение, как кувырок необходимо уметь выполнять, так как данный элемент можно использовать в постановках спектаклей: во время перемещений по сцене, сценического боя или падения. Кувырок – вращательные движения тела (вперед или назад) с последовательным касанием опоры и переворачиванием через голову. Кувырок вперед выполняется из упора присев движением вперед с легким толчком ног, вынося руки на шаг вперед. Встретив опору, согнуть руки (выполняют работу уступающего характера), голову наклонить на грудь и опираясь на затылок выполнить быстрый перекат вперед и т.д.

Разнообразные комбинации кувырков должны выполняться на ограниченном пространстве и в различных темпах.

Постановка вопроса или же предполагаемое исследование. Важный момент в изучении акробатических упражнений имеет представление учеников об упражнении, из каких частей оно состоит, какие ошибки могут быть при их исполнении, поэтому преподаватель должен знать порядок усвоения элементов каждого упражнения. Начать стоит с ознакомления учащихся с простыми элементами, такими как упор присев, группировка, перека́т из различных положений.

Упор присев – присед, колени вместе и чуть разведены, руки на полу, плечи над кистями, голова прямо. Из упора присев начинаются все основные акробатические упражнения.

Группировка – выполняется из упора присев, колени подтягиваются к груди и суть разведены для предотвращения травмы, локти прижать к туловищу, кисти рук захватывают голень, спина круглая. Может выполняться из положения сидя, лёжа на спине. Каждое акробатическое упражнение необходимо выполнять несколько раз, а затем ускоряя движение и фиксируя положение тела.

Кувырок вперед, кувырок через одну руку, кувырок вперёд/назад через плечо с опорой на руки , кувырок через предмет вперед, кувырок с предмета вперед/ назад, китайский кувырок, полицейский кувырок, кувырок без рук — данные элементы необходимо изучать последовательно с соблюдением всех методических рекомендаций и техники безопасности. Технике безопасности важно уделить особое внимание. Кувырки могут вызывать небольшое головокружение — это результат непривычной реакции организма: оно безопасно для здоровья и длится недолго. Однако имеется целый ряд противопоказаний к занятиям элементами акробатики. Это — некоторые заболевания глаз, мозговые, хирургические заболевания, нарушение кровяного давления и пр. Преподаватель, зная об отклонениях от нормы в здоровье некоторых учеников, заранее отстраняет их от выполнения акробатических упражнений.

Выводы и заключение. Любое передвижение, жест на сцене — результат деятельности мозга и часто отражение состояния психики человека. Для органичной жизни

образа на сцене необходимо работать над телесным аппаратом актера. Акробатические упражнения дают возможность студентам преодолеть стереотипы относительно своих возможностей, внутренне раскрепоститься, обрести веру в себя. Акробатика воспитывает в актёрах такие внутренние качества, как воля и решимость. А режиссеру необходимо понимать технику выполнения данных элементов для того, чтобы правильно ставить задачу своим актерам, чтобы задействовать в своих постановках весь спектр пластических возможностей актера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернштейн, Н.А. О ловкости и ее развитии – М.: Физкультура и спорт, 1991. – 288 с.
2. Карпов, Н. В. Уроки сценического движения. – М.: ГИТИС, 1999. – 179 с.
3. Кох И. Э. Основы сценического движения: Учебник. 2-е изд., испр. – СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2010. – 512с.
4. Немеровский А.Б. Пластическая выразительность актера : [Учеб. пособие для театр. вузов и ин-тов искусств] [2-е изд., испр. и доп.]. – М.: Искусство, 1988. –191,[1] с

УДК 792.028

*Е.А. Пимонова,
г. Луганск*

ТРЕНИНГ НА РАЗВИТИЕ ФАНТАЗИИ, ОДНОГО ИЗ ОСНОВНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ МАСТЕРСТВА АКТЕРА

Творческие люди, в своей природе всегда нуждаются в самовыражении. Для этого мы развиваем артистическую смелость, актёрское внимание, фантазию и воображение. Всё это существует в актерской деятельности, для того что бы создать не просто куклу для спектакля, а человека, умеющего мыслить логично, выполнять установки режиссера. Профессиональный актер должен быть пластичен, иметь навык правильно выражать свою мимику, обладать хорошей координацией и произносить внятную речь.

Актёрское искусство — это профессиональная творческая деятельность, в области исполнительских искусств. Принцип перевоплощения, актер как бы олицетворяет себя со своим персонажем, говорит и действует от его имени.

Задачей данной работы создать условия для интеллектуального, нравственного и эмоционального самовыражения личности. Развитие и раскрытие способностей в артистической деятельности. Способствовать творческому самовыражению. Сформировать круг тренингов, способный оптимально распределить студентов по способностям.

Как сказал Михаил Чехов: — «В этой общей картине я различал с величавшей ясностью все детали и частности. Я видел неправду, но ещё не видел правды. С отвращением смотрел я на себя, участника этого фарса, и с ужасом на самый фарс, выхода не было» [1, стр. 4]. Почему именно такое мнение имел Чехов, не трудно догадаться. Ведь игра актера, а точнее жизнь на сцене не предсказуема. Никогда не знаешь, чего ожидать от самого персонажа. Пойдет ли все по сценарию, или будут сюрпризы.

Сейчас учащиеся учатся, как правильно управлять своими эмоциями, как правильно говорить, где своевременно нужно увернуться в этюде. На данном этапе мы проходим упражнения на воображение, беспредметное действие, фантазию, чувство партнерства. Студенты готовят этюды животных, а также «Я предмет».

Этюд — это сценическая история, включающая в себя импровизацию.

Важные качества для актёра:

- Физическая и эмоциональная выносливость
- Стрессоустойчивость
- Энергичность
- Наблюдательность
- Ораторские способности
- Решительность
- Креативность
- Абстрактное мышление

А также у актёра должны быть хорошая память и харизма.

С помощью мимики, голоса, движений актер-ремесленник преподносит зрителям со сцены лишь внешние штампы, якобы выражающие внутреннюю «жизнь человеческого духа» роли, мертвую маску несуществующего чувства [2, стр. 43].

Перед занятием учащиеся разминаются, далее проводим тренинг.

Тренинг — это метод активного обучения, направленный на развитие знаний, умений и навыков.

В данный момент сейчас мы изучаем такие упражнения как:

1. Воображаемый друг
2. Возьми и передай
3. Марионетки

Первое упражнение работает на фантазию и воображение. То есть участники представляют перед собой своего друга, с которым взаимодействуют. Не простое упражнение для того, кто совершенно не совершенствует свою фантазию.

Второе упражнение подходит для беспредметного действия, но воображение так же играет свою роль. Участники принимают «предмет» одного типа, а далее представляют уже свой предмет, который придумали самостоятельно.

Третье упражнение участники представляют, что они куклы-марионетки, которыми управляют живые люди. Тело зафиксировано в одной точке, все остальное — расслаблено, болтается. Упражнение выполняется в произвольном темпе.

Заключение моей работы можно сделать следующее: актерское искусство актуально не только в плане досуговой функции, но и так же в плане реальной жизни. С изучением актерского мастерства мы изучаем и развиваем самих себя. Актерская деятельность не такая сложная, как кажется в первые минуты изучения, существует большинство способов, помогающих понять это искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чехов, М.А – Путь актёра. Мемуары. О системе Станиславского. О технике актёра. Пусть актёра. Издательство «ТРАНЗИТКНИГА», – М., 2006.
2. Станиславский, К. С. Работа актёра над собой, Ч.1 : Работа над собой в творческом процессе переживания / К. С. Станиславский. — М. : Художественная литература, 2003. — 214 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

1. **Городец Светлана Михайловна**, специалист высшей категории, преподаватель сольного пения, вокального ансамбля, хорового класса ГУДО ЛНР «ДШИ № 2 г. Ровеньки» (г. Ровеньки, ЛНР)
2. **Липко Татьяна Сергеевна**, преподаватель специалист ЦК «Вокальное искусство» и ГУ ЛНР «ЛУДО – МШ №2» (г. Луганск, ЛНР)
3. **Садчикова Екатерина Михайловна**, преподаватель первой категории по классу академического вокала и хоровых дисциплин ГУДО ЛНР «ЛУДО – МШ №1» (г. Луганск, ЛНР)
4. **Карабут Ирина Владимировна**, специалист высшей категории, старший преподаватель, преподаватель сольного пения ГУДО ЛНР «ДШИ №5 города Стаханова» (г. Стаханов, ЛНР)
5. **Соколенко Дарья Анатольевна**, преподаватель ЦК «Вокальное искусство», ЦК «Хоровое дирижирование» музыкального отделения колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)
6. **Андреева Алина Геннадиевна**, преподаватель первой категории ЦК «Вокальное искусство» и ГУДО ЛНР «ЛУДО – МШ №6» (г. Луганск, ЛНР)
7. **Бичиашили Александр Андреевич**, преподаватель специалист ЦК «Оркестровые духовые и ударные инструменты» (г. Луганск, ЛНР)
8. **Петрик Светлана Валентиновна**, преподаватель высшей категории, преподаватель-методист ЦК «Народные инструменты» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)
9. **Дорина Наталья Владимировна**, преподаватель высшей категории, старший преподаватель, преподаватель по классу гитары ГУДО ЛНР «ДШИ №4 г. Стаханова» (г. Стаханов, ЛНР)
10. **Проценко Тамара Владимировна**, специалист высшей категории, преподаватель отдела народных инструментов по классу домры ГУДО ЛНР «Свердловская детская школа искусств №3» (г. Свердловск, ЛНР)
11. **Головки Ирина Ивановна**, старший преподаватель, преподаватель высшей категории по классу скрипки ГУ ЛНР «Луганское учреждение дополнительного образования – музыкальная школа № 6» (г. Луганск, ЛНР)
12. **Коробкина Галина Сергеевна**, преподаватель высшей категории по классу скрипки отдел оркестровых инструментов ГУДО ЛНР «Алчевская детская музыкальная школа № 1 имени Ивана Алчевского» (г. Алчевск, ЛНР)
13. **Кузюбердина Галина Николаевна**, преподаватель высшей категории по классу скрипки ГУ ЛНР «ЛУДО - МШ №2» (г. Луганск, ЛНР)
14. **Чекменева Диана Андреевна**, преподаватель первой категории по классу скрипки ЦК «Оркестровые струнные инструменты» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)
15. **Яруллина Оксана Юрьевна**, преподаватель высшей категории, старший преподаватель, концертмейстер ЦК «Оркестровые струнные инструменты» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

16. **Карленко Анна Викторовна**, преподаватель высшей категории цикловой комиссии «Фортепиано» колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)
17. **Простак Юрий Иванович**, специалист высшей категории, старший преподаватель, председатель ЦК «Инструментальное искусство эстрады» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)
18. **Симоненко Елена Валентиновна**, старший преподаватель высшей категории ЦК «Теория музыки и музыкальная литература» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)
19. **Рослякова Елена Александровна**, преподаватель высшей категории, преподаватель-методист ЦК «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)
20. **Сыроватко Настя Олеговна**, преподаватель специалист ГУДО ЛНР «ЛУДО – ШИ №4» (г. Луганск, ЛНР)
21. **Чечиль Ольга Владимировна**, заместитель директора по учебной части ГУ ДО ЛНР «Краснолучская детская школа искусств», преподаватель высшей категории художественного отделения (г. Красный Луч, ЛНР)
22. **Котилевский Дмитрий Александрович**, преподаватель первой категории ЦК «Художественного фотографирования» отделения изобразительного искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)
23. **Черкасова Анастасия Йоргусовна**, специалист второй категории, преподаватель ЦК «Художественного фотографирования» отделения изобразительного искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)
24. **Худолей Мария Владимировна**, преподаватель специалист ЦК «Театральное искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)
25. **Мазуренко Оксана Владимировна**, преподаватель ЦК «Театральное искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)
26. **Мотылева Анастасия Константиновна**, преподаватель специалист, председатель ЦК «Театральное искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)
27. **Пимонова Евгения Александровна**, преподаватель специалист ЦК «Театральное искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

МАТЕРИАЛЫ РЕСПУБЛИКАНСКОГО СЕМИНАРА-ПРАКТИКУМА

**для педагогических работников
организаций (учреждений), осуществляющих
образовательную деятельность
в сфере культуры и искусств
Луганской Народной Республики
(02 ноября 2022г.)**

Ответственный за выпуск:
М.Л. Чепрасова

**Технический редактор – *А. Р. Титова*
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.