



Тат
Культ
Ресурс
Центр



Электронный сборник методических работ

III Открытого республиканского конкурса
педагогических идей для преподавателей детских
музыкальных школ и школ искусств

«Призвание»

имени Гайнуллиной Раисы Ахметовны,
Заслуженного работника культуры Республики Татарстан

Номинация «Научно-методическая статья»

г. Нижнекамск, 2024 год

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Актуальность проведения III республиканского конкурса педагогических идей для преподавателей ДМШ и ДШИ «Призвание» по выявлению и распространению передового педагогического опыта, исследовательской деятельности преподавателей связана с необходимостью совершенствования и стимулирования научно-методической и инновационной педагогической деятельности, развития творческого и интеллектуального потенциала преподавателей, их профессионального роста. Что, несомненно, обеспечит продвижение инновационных подходов к обучению и развитию компетенций участников образовательного процесса в системе дополнительного образования детей.

Конкурс организован МБУ ДО «Детская музыкальная школа № 2» НМР РТ. Его участниками стали педагогические работники из разных регионов Российской Федерации: Республик Татарстан, Башкортостан, Марий Эл, Удмуртия, Коми, Хакассия, Пермского края, Ярославской, Оренбургской, Самарской, Свердловской, Ульяновской областей, Екатеринбурга, Тюмени, Самары, Тольятти, Чебоксар, Воркуты.

На Конкурс были представлены методические материалы по номинациям:

- Методическая разработка;
- Открытый урок;
- Научно-методическая статья;
- Учебные, учебно-методические и методические пособия;
- Репертуарный сборник, аранжировки, переложения;
- Мультимедийная презентация;
- Сценарий внеклассного мероприятия.

Для экспертной оценке конкурсных работ были привлечены преподаватели Казанской государственной консерватории им. Н. Жиганова и Нижнекамского музыкального колледжа им. С. Сайдашева.

Эксперты отметили наличие хороших и значимых идей, оригинальность обобщения опыта, нестандартных решений уже известных задач, практическую апробацию материалов.

В рамках проведения Конкурса публикуются конкурсные материалы в Электронном сборнике методических работ по номинациям. В сборник вошли методические материалы победителей и призеров конкурса.

Научно- методическая статья

«Развитие навыка чтения нот с листа в классе фортепиано»

Пояснительная записка: моя статья написана с целью распространения опыта работы. Выбранная мной тема очень актуальна на любом этапе обучения игре на фортепиано. Для некоторых учащихся чтение с листа становится сложной задачей и я стараюсь на своих уроках всеми средствами не только облегчить этот процесс, но и по возможности сделать его увлекательным.

Цель данной статьи: развитие навыков самостоятельного чтения с листа.

Задачи:

- обучение принципам работы чтения с листа, активизируя память и внимание ребенка;
- формирование внутреннего чувства ритма;
- развитие умения ориентироваться в тексте с помощью графического рисунка, знаков;
- закрепление теоретических знаний;
- приучать обучающегося к предварительному прочтению (анализу нотного текста глазами до его передачи на инструменте);
- воспитание интереса к данному виду деятельности, воспитание «просвещенного любителя», любящего и понимающего музыку.

Среди многообразия музыкально-технических навыков, приобретаемых учащимся в процессе обучения игре на фортепиано, важное значение имеет навык чтения нот с листа, то есть умение правильно интонационно и ритмически сыграть по нотам без остановок какое-либо незнакомое музыкальное произведение, по трудности не превышающее технических возможностей ученика. Учащиеся не всегда справляются с этой задачей. В то же время хорошее чтение нот необходимо каждому обучающемуся музыке, кем бы он впоследствии ни был – солистом, ансамблистом, педагогом или участником самодеятельности. Поэтому чрезвычайно важно обратить внимание на воспитание этого навыка и разобраться в причинах, отчего одни ученики читают с листа хорошо, а другие плохо. Ставить хорошее чтение с листа в зависимость от одаренности ученика нельзя: очень часто талантливые музыканты, прекрасно играющие, плохо читают с листа и, наоборот, ученики со средними данными читают с листа хорошо. Отнести качество этого навыка только за счет тренировки, практики тоже неверно. Я, как педагог, часто встречаюсь с тем, что даже в первом классе, еще не имея опыта, одни ученики читают с листа лучше, другие - хуже. Чтобы выяснить причины и условия, от которых зависит этот навык, следует проследить, как он формируется. Необходимо ясно представлять, что нотная запись - это условные обозначения, из которых так же, как из букв в книгах, слагаются музыкальные фразы, облеченные в определенную форму мелодического, метrorитмического, гармонического и динамического рисунка музыкального произведения. Кроме того, имеется целый ряд добавочных обозначений возле нот - штрихи, аппликатура, знаки альтерации, динамические оттенки. Ученик, читая с листа, должен успеть осознать каждое из нотных обозначений во взаимосвязи с другими навыками и в момент воспроизведения объединить их в единое целое. Этот своеобразный анализ и синтез составляют основу процесса чтения нот с листа. От постоянной тренировки процесс прочтения приобретает быстроту, и со временем играющий будет охватывать сознанием не отдельные ноты, а уже целые группы. Чтобы избежать ошибок, задержек между воспроизводимыми звуками, нужно дать сознанию возможность «проектировать» необходимые движения с некоторым запасом времени, то есть смотреть немного вперед играемого листа. *Умение смотреть вперед* – самый необходимый навык чтения нот с листа, и воспитывать его надо с первого же года обучения. Для этого в репертуар учащегося я стараюсь брать много разнохарактерных произведений, исполняемых как на зачетах, выступлениях, так и для ознакомления и домашнего музицирования. С первых уроков объясняю учащимся, что перед началом игры нужно определить тональность, размер, темп, быстро окинуть взглядом нотный текст произведения, его фактуру. Определяем начало и конец фраз, предложения, количество частей. С началом игры учащийся постепенно научится видеть сразу целую фразу, а после ее окончания успеет подготовиться к следующей. Даже при первоначальных навыках чтения с листа обязательно учу ребенка с моей помощью охватывать взглядом графическое изображение сочетания нот, а не отдельные нотные знаки, т.е. складывать музыкальные «слова». Например, сначала закрепляю у ученика реакцию на «слово» из 2-х идущих друг за другом нот, затем из 3-х и т.д. Причём, делаем каждой рукой отдельно, а затем чередуем их, включая и басовый ключ, играя разными пальцами и штрихами. Попутно обращаем внимание на *знаки альтерации*, о которых надо помнить на протяжении всего исполняемого произведения, держа в голове тональность. Особое затруднение вызывают встречающиеся знаки, которые не относятся к тональности, а возникают в процессе прочтения произведения и часто не замечаются учеником. Ещё одно необходимое условие умелого чтения с листа – *аппликатурная техника*, т.е. доведённое до автоматизма умение выбрать аппликатуру, наилучшую в данной игровой ситуации. Хорошо известно, что аппликатура опирается на некие общие закономерности, типовые формулы. Уже на первом этапе ученику сообщают элементарные аппликатурные принципы: подряд ноты – подряд пальцы, пропускается нота – пропускается палец, сообщают позиции и их смену. Свободное владение этими формулами играет особую роль при игре с листа, позволяя ребенку не следить за каждым звуком, а вести направление мелодии, тем самым ускоряя процесс ознакомления с произведением и создание устойчивого интереса. Знакома ученика с аккордами, подсказываю, что необходимо их схватывать как единое целое: рассмотреть, наметить и взять, а не «складывать» из отдельных звуков. Если с первого года обучения обращать внимание на прочное усвоение каждого нового навыка и проходить их в строгой последовательности, то чтение нот

не будет вызывать трудностей, оно явится как бы подведением итогов усвоения пройденного. Скорость восприятия играемого текста в какой-то мере зависит от подвижности нервных процессов ученика, а также от правильного воспитания навыков, прививаемых ученику с первого года обучения, и от тренировки. Следовательно, умение читать с листа связано с перечисленным комплексом условий, большинство из которых зависит от метода работы педагога.

Умение бегло читать ноты значительно облегчает ученику процесс обучения, создаёт предпосылки к возникновению желания самостоятельно музицировать, тем самым расширяя его музыкальный кругозор и поддерживая интерес к музыке, который не исчезнет после окончания обучения в школе искусств. Направленное развитие навыка чтения с листа необходимо проводить с самых первых уроков до того, как у ученика успеет укорениться вредная привычка разбирать текст по складам. Только систематические и целенаправленные занятия принесут результат. Приобретённые навыки сказываются на всей работе ученика: на точности прочтения текста при разборе, на быстроте овладения новыми произведениями, помогают ученику самостоятельно работать, экономят время на уроке, не говоря уже о домашней работе. Эффективность же занятий зависит во многом от того, удастся ли педагогу вызвать у ученика живой интерес к игре по нотам. А ведь это и является одной из основных задач музыкальной школы – воспитать у ученика потребность познавать новое, постоянно музицировать, знакомясь с музыкальной литературой, воспитать «просвещённого любителя», любящего и понимающего музыку, который сможет, что особенно важно, самостоятельно исполнить музыкальное произведение.

Литература:

1. Гнесина Е.Ф. Методическая записка к «Фортепианной азбуке». М.Музгиз 1956 г.
2. Коган Г.О. «О работе музыканта- педагога». Сб.: «Вопросы музыкальной педагогики», №1- М., 1979 г.
3. Толкачева И. «Навык чтения нот с листа». Ростов- на-Дону. Феникс. 2008г.

Учебно - методическая статья
«Ребёнок-левша в музыкальной школе»

Левша – это человек, который предпочтительно пользуется левой рукой вместо правой. Антоним к слову «левша» - «правша». Левшой является каждый 7-й человек на планете.

Почему люди бывают левшами! Десять процентов с рождения – это генетическая предрасположенность. У левшей более развито правое полушарие, отвечающее за творчество, воображение, интуицию, что впоследствии определяет выбор профессии и образ жизни.

За принадлежность человека к сообществу левшей отвечает особый ген. Если родители правши, у них может родиться такой ребенок только в 2-х процентах случаев, если левши – то вероятность рождения малыша – левши равна 50-ти процентам. Чем старше родители, особенно мама, тем вероятнее рождение младенца – левши. Однояйцевые близнецы очень часто бывают левшами оба, или один из них. Уже на 14-й неделе беременности эмбрион поворачивает голову направо и сосет палец правой руки – это указывает, что ребенок будет правой. Если наоборот, то левшой. Исследования УЗИ показывают это на плановых осмотрах.

Согласно одной гипотезе, у левшей в утробе матери мозг формируется по – особенному из-за повышенного уровня тестостерона и восприимчивости к нему матери и ребенка поэтому среди мужчин левшей на $\frac{1}{4}$ больше чем женщин. Левшей больше среди недоношенных детей с низкой массой тела, девочек, рождённых летом, детей на искусственном вскармливании.

Дети-правши очень часто переходят на правую руку при определенных жизненных обстоятельствах. Например, при повреждении правой руки ребенок долго пользуется левой рукой и, впоследствии, одинаково пользуется и правой и левой. Если травма неизлечима, то ребенок становится вынужденным левшой. Если родители левши, то ребенок начинает активно пользоваться левой рукой, просто подражая им.

Люди делились на левшей и правшей во все времена и отношение общества к леворуким согражданам было всегда разным. В древней Греции, например, левшей считали приближенными к богам, а уже в средние века к левшам начали относиться с подозрением. В христианстве леворукие люди считались пособниками дьявола, и частенько оказывались на костре в результате обвинения в колдовстве. В исламе левая рука всегда считалась «нечистой», соответственно, все благие дела делаются правой рукой, левая же выполняет грязную работу. В Японии до последнего времени считалось, что, если женщина левша, то это было законным основанием на ней не жениться, или развестись с леворукой женой.

Отношение людей к левшам всегда было неоднозначным это отображается и в словообразовании. Выражение: «Ты что, с левой ноги сегодня встал!». Это уже говорит о нестандартном поведении или плохом настроении. Слова «правый» и «правильный» имеют один корень не просто так. В английском языке слово «sinister» (зловещий, дурной) произошло от латинского обозначения левой руки «sinistraliti» - левша, леворукий.

В СССР выделяться из общей массы было неприлично, и в школах таких детей переучивали, заставляли писать правой рукой, потом ругали за отвратительный почерк. В семьях бытовали такие же веяния. Леворукого ребенка переучивали на правую руку. Делалось это из благих побуждений. Родители хотели, чтобы ребенку было более комфортно в социуме, и он не чувствовал себя «белой вороной». Родители не понимали, что провоцируют такими действиями возникновение нервных срывов и проблем психологического характера, провоцирующий заикания, энурез.

Среди леворуких людей больше зависимых личностей - алкоголиков, игроманов, наркоманов, преступников. Навыки левшей очень пригодились ворами – карманникам, карточным шулерам. Такие преступники, как Джек-Потрошитель и Чикатило, были тоже левшами. По этой причине, начиная с 19-го века, в аристократических кругах, когда выяснилось, что среди левшей высокий процент преступности и сумасшествия, начали переучивать своих леворуких детей на правую руку. Но генетику не обманешь. Дети, став взрослыми людьми, все-равно склонялись к своим природным особенностям.

Левши в природе встречаются не только среди людей. У высших приматов соотношение левша-правша 1:2, а у людей 1:9. Среди животных левшами бывают птицы, рыбы, и другие животные, которых разделяют миллионы лет эволюции. Белые медведи и кенгуру – только левши.

Уверение о том, что правши преимущественно люди технического мышления, а левши-творческого не совсем верны. Все в мире относительно. Есть и правши люди искусства, и левши, нашедшие себя в сфере науки и техники.

По характеру левши часто отличаются упорством и целеустремленностью. Среди них много общественных деятелей. Большинство президентов США являлись и являются левшами. Это Рональд Рейган, Джордж Буш-старший, Билл Клинтон, Гарри Трумэн, Барак Обама. Ранее жившие известные левши – это Александр Македонский, Юлий Цезарь, Наполеон Бонапарт, Жанна Д'Арк, Уинстон Черчилль, Отто фон Бисмарк. Известные художники: Леонардо да Винчи, Пабло Пикассо. Актеры: Анджелина Джоли, Рикки Мартин, Киану Ривз. Писатели: Марк Твен, Льюис Кэрролл, Лев Толстой, Александр Пушкин. Музыканты и композиторы: Рахманинов, Моцарт, Паганини.

Хотя на сегодняшний день отношение к левшам кардинально изменилось, все равно им приходится подстраиваться под «праворукий мир». Многие вещи, которые мы используем в быту, созданы для «правшей»:

ножницы, вся канцелярия, мышки для компьютера. В мире есть магазины для левшей, но только в больших городах, да и стоят такие вещи дорого.

Музыканты-гитаристы: Пол Маккартни, Курт Кобейн, Джимми Хендрикс, перевернули гитару, перетянули струны. Но такие манипуляции можно проводить только с акустической и классической гитарой, для электронной гитары это сделать невозможно. Поэтому в музыкальных школах левшей учат на музыкальных инструментах как правшей. Не только на гитаре, но и на других инструментах. Большинство левшей являются «амбидекстерами» - то есть, людьми, одинаково владеющими левой и правой рукой. Левша правой рукой владеет гораздо лучше чем правша левой.

Опираясь на последние исследования, видим, что у правшей одно полушарие подавляет другое, а у левшей они работают 50 на 50. Левши хорошо преуспевают в разных видах спорта, особенно в боксе, фехтовании, футболе, в теннисе. Леворукость является в данной сфере огромным преимуществом. Соперник левша – это серьезный соперник. Очень подробно описаны способности главного героя, воина-казака Григория Мелехова в книге М.Шолохова «Тихий Дон», как он дрался в бою, самые главные козыри приберегал, будучи амбидекстером, для своего соперника. Финальные выпады, чтобы добить соперника, были уже сделаны левой рукой.

В воспитании детей с ведущей левой рукой есть некоторые нюансы и особенности. Не нужно заострять внимание на его леворукости, он будет чувствовать себя не таким как все. Нужно мягко побуждать работать его обеими руками одинаково. Дети-левши более медлительные и не стоит их торопить, ребенок впадает в панику и будет чувствовать себя неуверенно. Для левшей очень важны мелочи в целом. Поэтому, если правша может понять идею в целом, то левша усваивает материал поэтапно. Поэтому, выражение «повторение - мать учения», для детей «левшат» всегда актуально. Нужно повторять пройденное и закреплять результат. У леворукого ребенка может возникнуть пространственная путаница, так как у левшей хуже развито пространственное воображение. Но, тем не менее, левши, как и все дети познают мир, хотя подолгу заостряют внимание на одном и том же фильме, сказке, эпизоде. Дело не в несообразительности. Малыш – левша выстраивает в голове логические цепочки, он ищет истину, подходя к изучению предмета с разных сторон.

Ребенку – левше сложно анализировать процесс, поэтому в обучении нужно использовать простые схемы. Такие дети очень часто требуют к себе индивидуальный подход, что в обычной школе не всегда возможно, поэтому родители должны компенсировать этот пробел и больше заниматься с ребенком дома индивидуально.

Если есть музыкальные способности, желательно отдать ребенка в музыкальную школу, индивидуальные занятия по специальности будут приносить ребенку огромную пользу, помогут максимально запустить в работу другое полушарие мозга, и разовьют творческий потенциал, ребенок почувствует себя особенным в самом хорошем смысле слова, при условии, если грамотный и чуткий педагог будет воспитывать его в нужном направлении, учитывая его личностные качества.

Нужно обратить внимание на восприятие учеником нотного письма. В тексте желательно пометить начало и окончание фраз и ставить другие обозначения, облегчающие запоминание текста. Это нужно и ученикам-правшам, а леворуким детям особенно.

Левшей в музыкальной школе учат, как и правшей, что сказано выше. Левая рука при обучении на струнных инструментах доминирующая, так что нет особых трудностей при постановке ее на грифе. Я, как преподаватель по классу домры, уделяю особое внимание при постановке правой руки у малышей-левшей. При игре на домре важно извлекать медиатором равные по длине и силе удары. Нужно следить, чтобы не поднимался правый локоть, и предплечье при звукоизвлечении не вставало поперек струн. Это провоцирует неровность переменного штриха. Мизинец «подъезжает» под первую струну, и удар вверх укорачивается. А залог хорошего «тремоло» - выработать ровность ударов «вверх-вниз». У левшей запястье поднимается не вверх, а вбок, они искривляют запястье в сторону лица. Такое положение кисти не может обеспечить правильную работу медиатора, он становится под углом к струне, не плотно к ней прилегает, медиатор идет вскользь и чистого звучания не получается. Такие проблемы встречаются при постановке исполнительского аппарата и у правшей, но у левшей - повсеместно.

Если малыш-левша имеет пылливый ум, ему тяжело долго работать над постановкой аппарата, как и любому другому ребенку. Хочется играть интересные пьесы, а имеющиеся технические трудности мешают реализовать художественные задачи. Ему становится скучно на уроке. Здесь нужно объяснить ребенку, что необходимо набраться терпения и посидеть поучить правую ручку правильно играть, а дальше все пойдет гораздо быстрее.

В работе с левшами педагогу потребуется больше терпения и такта. Левша – человек подчеркнуто эмоциональный, чаще всего нестабильный. Не всегда это проявляется внешне, иногда процесс скрыт от людских глаз, все происходит в душе. Эмоции испытываются сильные - от тотальной эйфории до сильной депрессии один шаг. Правое полушарие очень чувствительно. В процессе приспособления к «правому» миру, левши часто испытывают стресс. Леворукие дети и болеют чаще правшей. Очень во многих случаях недуги имеют психосоматический характер. Хотя после черепно-мозговых травм, по статистике, левши быстрее восстанавливаются. Здесь играют роль компенсаторные способности левшей. Их мозг привык перестраиваться. Здоровые области мозга берут на себя функции поврежденных.

Левша – это особенная личность. Нужно знать все тонкости обучения, избавлять ребенка от лишнего стресса и унижения. Говорить больше о возможностях его восприятия, чем о недостатках. И тогда занятия в музыкальной школе принесут огромную пользу не только с точки зрения интеллектуального развития, но и помогут ребенку лучше ориентироваться в социуме. Развивая правую руку, он развивает левое полушарие, отвечающее за логику, приобретает навыки и способности, не обусловленные генетически. В итоге – получает разностороннее развитие.

Список литературы:

1. Анна Май «Как достичь гармонии с правым миром».
2. Себастьян Ютцы «Только для левшей».
3. Дина Рубина «Почерк Леонардо».
4. И.В Ефимова «Амбидекстеры. Нейропсихология индивидуальных различий».
5. Леонард Штейн «Мозг Леонардо».
6. Пьер-Мишель Бертран «Зеркальные люди. История левшей».
7. А.В Семенович «Эти невероятные левши».
8. Е. Емельянова «Мир левшей. Учимся без проблем».
9. М.М Безруких; М.Г Князева «Если ваш ребенок левша».
10. М.Шолохов «Тихий Дон».

Научно-методическая статья

«Н.А. Римский-Корсаков – либреттист оперы «Кашей бессмертной»
к вопросу об изучении оперных либретто в детской музыкальной школе»

Пояснительная записка

В современных программах по учебному предмету «Музыкальная литература (зарубежная, отечественная)» содержание включает изучение мировой истории, истории музыки, ознакомление с историей изобразительного искусства и литературы. Уроки курса «Музыкальная литература (зарубежная, отечественная)» способствуют формированию и расширению у обучающихся кругозора в сфере музыкального искусства, воспитывают музыкальный вкус, пробуждают любовь к музыке. Известно, что музыкальные примеры для прослушивания в классе могут быть дополнены или заменены другими по выбору преподавателя, в зависимости от сложившихся педагогических традиций и методической целесообразности. Так, например, в творчестве Н.А. Римского-Корсакова наряду с изучением оперы «Снегурочка», опер «Садко» и «Сказка о царе Салтане», сюиты «Шехеразада» вполне можно предложить изучение оперы «Кашей бессмертной».

Опера «Кашей бессмертной» Н.А. Римского-Корсакова не велика по объёму и достаточно легко воспринимается детьми. Обучающиеся к моменту изучения данного произведения уже обладают достаточными знаниями в строении оперы, особенностях драматургии, вполне освоили номерную структуру, имеют представление об оперных сценах. Однако, особенности либретто в операх обычно не затрагиваются в курсе «Музыкальной литературы». Между тем, такой подход в изучении оперы способствует активизации интереса обучающихся, повышению мотивации в изучении нового материала и способствует закреплению уже изученного, т.к. анализируя либретто оперы «Кашей бессмертной» возникнет необходимость проводить сравнение с другими операми, с характеристикой персонажей в них и особенностями их музыкального воплощения.

«Кашей бессмертной» это единственная камерная сказочная опера в творчестве композитора. Подзаголовок оперы – «осенняя сказочка» указывает на сходство между «Кашеём» и «Снегурочкой». Обе оперы написаны по мотивам русских сказок, но в них разный эмоциональный колорит, т.к. в «Снегурочке» изображается пробуждение природы, а в «Кашеё» - осеннее увядание. Обе оперы вписываются в «календарный круг» опер Римского-Корсакова, наряду с «зимней сказочкой» «Ночь перед Рождеством» и летней – «Майская ночь».

Эта опера выделяется тем, что композитор сам является и автором либретто. История музыки оставила свидетельства того, как композиторы участвовали в разработке первоначального сценария, построении либретто. Порой, будучи неудовлетворёнными предложенными либретто, они брали на себя частично или полностью функцию литератора, проявляя творческую индивидуальность в синтетической деятельности композитора-либреттиста. В качестве либреттистов своих опер выступали в 19 веке А.С. Даргомыжский и А.П. Бородин, М.П. Мусоргский и П.И. Чайковский. В их числе и Н.А. Римский-Корсаков. Известно, что он писал либретто двух «гоголевских» опер – «Майской ночи» и «Ночи перед Рождеством», перерабатывал «Снегурочку» А.Н. Островского, «Царскую невесту» (совместно с И.Ф. Тюменевым) и «Сервилию» Л.А. Мея. Над либретто оперы «Кашей бессмертной» композитор также работал сам, опираясь на пьесу Е.М. Петровского «Иван-королевич».

В этот период творчества уже сложился плодотворный творческий союз Римского-Корсакова с В.И. Бельским, «делавшим» для него «Садко», «Сказку о царе Салтане», в дальнейшем – «Сказание о невидимом граде Китеже». Остаётся загадкой, почему либретто «Кашея» он предпочёл писать сам.

Авторская во всех отношениях опера должна определить исследовательский интерес обучающихся. Целью их творческого поиска может стать творческий метод Римского-Корсакова, в первую очередь как либреттиста, в работе над оперой «Кашей бессмертной».

Н.А. Римский-Корсаков — либреттист своих опер

Из 15 опер, написанных Римским-Корсаковым, 5 оперных либретто («Майская ночь», «Снегурочка», «Ночь перед Рождеством», «Сервилиия», «Кашей бессмертной») целиком принадлежат композитору. Ещё 4 оперных либретто: «Псковитянка», «Млада», «Садко» и «Царская невеста» являются результатом коллективного труда, в котором композитор не только работает с текстом, но и, в большей мере, разрабатывает сценарий и драматургическую логику.

Оперы «Псковитянка», «Царская невеста» и «Сервилиия» созданы на основе драматических пьес Л.А. Мея. При этом Н.А. Римскому-Корсакову приходилось в основном работать над сокращениями текста, с учётом музыкального компонента действия: протяжённости спетого слова (сценического времени). Это является возможным в связи с тем, что драма и оперное либретто создаются для театра, поэтому обладают общими свойствами, обусловленными театральной спецификой.

Иначе обстоит дело с повестями, т.к. повествовательный жанр требовал дополнительной переработки с учётом условий сценичности. В основу опер Римского-Корсакова «Майская ночь» и «Ночь перед Рождеством» легли две гоголевские повести. Эти сочинения лаконичны, и это дало возможность реализовать их в качестве либретто почти без сокращений, с незначительными добавлениями и изменениями.

Особенности фабулы либретто оперы «Кашей бессмертный»

Что касается оперы «Кашей бессмертный», то замысел о ней появился в 1900 году, когда музыкальный критик Е.М. Петровский предложил Римскому-Корсакову своё либретто оперы «Иван-корольевич». Приняв за основу лишь сюжетную канву проекта Петровского, Н.А. Римский-Корсаков разрабатывал текст либретто самостоятельно.

В «Кашее» Римский-Корсаков вновь обратился к теме борьбы добра и зла, света и мрака, отобразив эти общие понятия с помощью обобщения сказочно-фантастических образов. Композитор воспользовался распространённым сюжетом из русского народного эпоса. В нём встречаются образы Кашея, Ивана Царевича, Царевны Ненаглядной Красы, Бури-богатыря, женщины-богатырши. В сюжете налицо традиционные мотивы народной сказки: похищение невесты, поход за тридевять земель, торжество над силами соблазна и освобождение героем похищенной невесты. Оригинальна развязка: Кашею бессмертному приходит конец со слезой, упавшей из глаз его дочери, а сама она превращается в плакучую иву.

Творческий метод Римского-Корсакова – либреттиста

В опере существует две образные сферы: фантастика и лирика. Первая из них представлена образом Кашея, Бури Богатыря, а вторая — Царевной Ненаглядной красой и Иваном Корольевичем. Кашеевна, фантастический персонаж, но получает и лирическую характеристику.

В опере эти группы получают свою обособленную музыкальную и речевую характеристику. Музыкальная характеристика фантастических персонажей – «носителей зла» (по Кандинскому) отличается подчеркнутыми негативными качествами, при исключении лирической теплоты, психологичности. Лейтмотив Кашея представлен в оркестровом вступлении. Он сугубо хроматичен и порождает элементы уменьшенного лада:

Пример 1



Большое значение имеет интервал тритона и лейтгармония ум. септаккорда.

Исходя из образа злого, холодного, фантастического, старого Кашея композитор избирает и речевую характеристику. Хотя этот персонаж и фантастический, корнями он уходит в русский народный эпос, поэтому композитор намеренно стилизует речь этого героя, придавая ему колорит далекой старины. Речь Кашея изобилует анахронизмами. Обращаясь к Царевне в 1 картине, он говорит:

*Царевна, царевна!
Приди ко мне в терем,
спой песню иль сказку скажи мне!
Улыбкой приветной утешь мою старость,
забавь меня шуткой игривой.*

При этом, Римский-Корсаков намеренно снижает стиль речи Кашея до простонародного в сценах, где изображается злоба или раздражение этого героя. Т.н. в сцене с Царевной из 1 картины Кашей «позволяет себе» такие слова, как *дурочка*, в 3 картине *негодная царевна*, и дальше:

*девка глупая,
мальчишка негодяй!...
Какая дурь нашла
на девку бестолковую?*

В целом речевая и музыкальная характеристика этого героя создают образ, где органично переплелись черты народного, резко отрицательного и фантастического персонажа.

Второй «нереальный» персонаж – это Кашеевна. Она дополняет фантастическую характеристику Кашея, но имеет и свои отличительные черты. Музыкальная характеристика Кашеевны красива и поэтична. Темы более певучи, в них даже есть чувства (пусть и негативные) и страстное томление. Тридцатое царство Кашеевны охарактеризовано группой лейтмотивов: огненных маков, волшебных огоньков. Все они образуют большетерцовую

интонационную сферу (увеличенный лад). Одним из важных слагаемых музыкального «портрета» Кашеевой дочери является её песня с мечом:

Пример 2

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (soprano, marked 'К-на') and a piano accompaniment (grand staff). The first system contains the lyrics: 'Меч мой заветный, мой друг дорогой;'. The second system contains the lyrics: 'вещей Кашев не победы даёшь.'. The music is in a major key with a sharp sign on the F line of the treble clef. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Здесь ярко выражены воинственность, жестокость Кашеевны. При анализе словесного текста этого персонажа, обнаруживается, что Кашеевна почти лишена народного говора. Только в трио с Бурей Богатырём и Королевичем из 2-й картины в момент раздражения «проскальзывает» гневное простонародное выражение:

Глупый, замолчишь ли?

Что бестолку мелешь?

Говорил ли батька о своём здоровье?

В остальных же номерах (ариозо и песня Кашеевны, дуэт Кашеевны и Ивана-Королевича из 2 картины и ариозо Кашеевны из 3 картины) её речь, как и вокальная партия, не выходят за рамки «общеромантической» героини. Во 2 картине:

Настала ночь, затихнул ветерок.

Благоуханный мрак кругом разлит,

волны хищные сильнее плещут...

А в дуэте с Королевичем и вокальная партия – образец прекрасной любовной лирики.

Иван-Королевич – персонаж малодейственный и Н.А. Римский-Корсаков прямо указывает на это ещё до начала звучания музыки, называя его в «списке» действующих лиц Иван Королевич, а чертами героя наделяет другого персонажа, дав ему имя Буря Богатырь. Не соответствуют героическому амплуа и поступки Ивана Королевича: он искал смерть Кашея и не нашёл её. Попав в царство Кашеевны, поддался её чарам и погиб бы, но его спасла случайность — внезапное появление Бури Богатыря. Лишь с его помощью Королевичу удаётся проникнуть в царство Кашея. Но, добравшись до цели, он не совершает героического подвига – его драматургическая функция по-прежнему пассивна.

Вокальная партия Королевича обезличивается, как только он встречается с Кашеевной или Царевной. Когда он покоряется красоте Кашеевой дочери, её темы и гармонии становятся темами и гармониями Королевича. Во второй раз этот персонаж обезличивается в сцене встречи с Царевной. Их любовный дуэт построен на теме Царевны. Такое музыкальное единство характерно для любовных дуэтов и дуэтов «согласия», но в итоге образ Королевича остаётся несамостоятельным, односторонним и второстепенным. Такая характеристика героя отразилась и на его речи, которая совершенно лишена народного оттенка и представляет собой типичную партию героя-любownika. Примером служат слова ариэты Королевича:

О, слушай, ночь, и сад благоуханный,

ночные волны, звёзды и цветы!

Внемлите мне: люблю мою царевну,

стремлюся к ней, надежд полна душа.

Царевна важнейший лирический персонаж оперы. Музыкальный образ героини воплощает её замечательные душевные качества. Мелос Царевны певуч, но в отличие от тем Кашеевны имеет яркий оттенок русской песенности. Основной её лейтмотив построен на плавно ниспадающем движении в миноре:

Пример 3



Этот лейтмотив является одновременно и источником песни Царевны, мелодия которой сочинена в духе лирического народного распева:

Пример 4

Примечательна «злая» колыбельная Царевны из 3 картины. Это своего рода обряд-заклинание бед старому Кащею. Она близка кашеевой интонационной сфере, как вариант тритонового лейтмотива Кащея. Народная «струя» присутствует и в речи этой героини:

*Жених ненаглядный,
мой витязь прекрасный!
Томлюсь я,
нет сна и покою;
бледны мои щёки, и очи потухли
от слёз, что льются рекою.*

Характерно и использование приема поэтического параллелизма в речевой характеристике данного персонажа:

*Бьюсь и томлюсь я
в плену у Кащея,
что рыбка в мереже
на мели песчаной озёрной.*

В дуэте согласия с Королевичем народный колорит нивелируется в речи Царевны и она «повторяет» за Королевичем слова, которые выражают общее состояние счастья, внутреннего подъёма:

*Нам светит счастья луч,
полно восторга сердце.
Рассеян страшной ночи мрак,
ясна заря рассвета,
то сон лишь тяжкий снился нам,
настало пробужденье.*

Ещё один персонаж, связанный с фантастической сферой, но получивший народную характеристику - Буря Богатырь. Он практически не наделён человеческими чертами. Этот персонаж эпизодичен и мало индивидуализирован. Он не оправдывает своего имени. Можно было бы представить, что Буря Богатырь сокрушит и

развевает по ветру и терем, и стены, за которыми томится Царевна. Однако этого не происходит, т.к. Буря Богатырь – это олицетворение стихийной «слепой» силы, которая никому не принадлежит.

Вполне естественна и его музыкальная характеристика, которая складывается из хроматических гамм, имитирующих завывание ветра. Его песенная мелодия, которая появляется в 1-й картине со словами «Силы не жаль, молодец статный», близка эпической, богатырской. Речь этого героя в 1 картине – яркий образец простонародья:

*Гой! Ты, чародей лежебока!
Запах я с тоски и безделья,
пусти погулять Бурю-ветер!*

Заключение

Проанализировав, как Римский-Корсаков подбирает тип речи к каждому из героев и меняет его в зависимости от сценической ситуации, можно прийти к выводу, что в работе над либретто и над музыкой композитор добивался рельефности в характеристиках героев, правдивости, естественности, простоты и логичности действия, следуя в этом лучшим традициям русской литературы.

При этом либретто для Римского-Корсакова являлось обязательной основой, на которой строилось музыкальное развитие.

Хорошо сделанное авторское литературное либретто, учитывающее законы музыкального развития и музыкальный замысел, позволило композитору всесторонне разработать яркие, своеобразные характеристики персонажей. Интонационный план партии каждого участника действия абсолютно скоординирован со словесной стороной. «Кашей бессмертный» пример органического сочетания литературного текста с требованиями музыкальной драматургии.

Список литературы

1. **Глебов И. (Асафьев Б.)** Римский-Корсаков. Опыт характеристики. / И. Глебов. — Пг. 1922.
2. **Гозенпуд А. А.** Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова // Музыкальное наследство. Римский-Корсаков. Исследования, материалы, письма. В 2-х томах. Т. 1. — М. : Издательство Академии наук СССР, 1953. — С.145–252.
3. **Григорьев С. С.** О мелодике Римского-Корсакова. / С. С. Григорьев. — М. : Музгиз, 1961. — 196 с.
4. **Данилевич Л.** Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. / Л. Данилевич. — М. : Гос. муз. издательство, 1961. — 280 с.
5. **Кремлев Ю.** Эстетика природы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. / Ю. Кремлев. — М., 1962. — 109 с.
6. **Неясова И.** Герои русской исторической оперы XIX века (к проблеме типологии оперного жанра). // Вестник МаГК, 2000. — № 1. — С.2–6.
7. **Пивоварова И.** Либретто отечественной оперы и литературный первоисточник : Монография. / И. Пивоварова. — Магнитогорск : МаГК, 2004. — 216 с. : нот. ил ; табл.

Научно-методическая статья

«Развитие жанра фортепианного концерта в творчестве татарских композиторов»

Аннотация. В статье представлены результаты исследования становления и развития жанра фортепианного концерта в татарском музыкальном искусстве; выявлены влияния стилей фортепианных концертов европейских и русских композиторов; представлены имена известных татарских композиторов, которые в своем творчестве обратились к жанру фортепианного концерта; выявлено значение произведений крупной формы в становлении музыкантов Татарстана.

Ключевые слова: фортепианный концерт, татарская музыка, композитор, музыкальная культура Татарстана, фортепианная исполнительская школа.

Жанр фортепианного концерта зародился в XVII в., поначалу концерты создавались для клавесина и лишь значительно позже для фортепиано. Развитие этого жанра связано не только с постоянным усовершенствованием струнно-клавишных инструментов, но и с появлением новых художественных стилей и композиторских имен в музыкальном искусстве. В течение трех столетий развивается форма концерта, при этом все большей масштабностью, глубиной и разнообразием характеризуются темы, которые раскрываются в произведениях этого жанра. Музыка концертов выражает свою эпоху, развивает жизненные коллизии, показывает столкновение идей, убеждений, эмоций. Жанр концерта привлекает внимание музыкантов, «осваивается» композиторами разных эпох и стилей (барокко, классицизм, романтизм, авангардное искусство прошлого века, многими современными авторами) [4].

В современном музыкальном искусстве жанр фортепианного концерта претерпевает существенные изменения, но при этом сохраняет свои специфические средства выразительности: тембровую красочность, инструментальную выразительность, большие возможности в развитии музыкальной драматургии. В татарской фортепианной музыке жанр концерта заявил о себе в сложный исторический период – в годы Великой Отечественной войны (1941-1945). Успешному развитию жанра концерта в татарском искусстве способствовало проникновение в музыкальную ткань концертных форм таких особенностей народного музыкального творчества, как виртуозность и импровизационность. Они проявились в богатом орнаментально-мелизматическом узоре мелоса, в сложной ритмике, частых темповых отклонениях, смене метра, характерных для татарской народной песни.

Для татарских композиторов жанр концерта является сферой поиска и экспериментов. Как показало исследование, в инструментальном концерте отражены характерные черты татарской профессиональной музыки, ярко проявляются тенденции ее развития. Жанр фортепианного концерта представлен в творчестве известных татарских композиторов – Л.Батыркаевой, Р.Белялова, Р.Еникеева, Р.Еникеевой, А.Лемана, И.Якубова, Р.Яхина и других авторов [5].

Первым образцом татарского фортепианного концерта является Концерт №2 для фортепиано с оркестром А.Лемана (1944г.). Опираясь на традиции русской классической композиторской школы, а также будучи отличным профессиональным пианистом, А.Леман создал произведение на основе татарского национального материала. Этот первый опыт стимулировал развитие концертно-виртуозного стиля в татарской фортепианной музыке и исполнительстве. Автор привнес в татарскую фортепианную музыку новые средства выразительности, обогатив ее в фактурном отношении. Это и аккордовое изложение главной темы в партии фортепиано, и звонкость октавно-аккордовых контрапунктов, и натиск токатных пассажей, что прежде не встречалось в татарской фортепианной музыке. А.Леман, глубоко «погрузившись» в самобытный татарский фольклор, в итоге, творчески «перерабатывает» народную песню и выводит ее в фортепианном концерте на уровень профессионального искусства [2].

В пятидесятые годы татарский фортепианный концерт начинает успешно развиваться. Импульсом, активизировавшим интерес к этому жанру, послужил расцвет инструментального концерта в советской музыке послевоенных лет.

Концерт для фортепиано с оркестром f-moll Р.Яхина, написанный в 1951г., стал знаковым явлением в истории татарской фортепианной музыки, это произведение до настоящего времени остается самым популярным и любимым в республике. Написанный автором в качестве выпускной дипломной работы в Московской консерватории [6], фортепианный концерт Р.Яхина входит в репертуар современных концертующих пианистов и остается визитной карточкой многих татарстанских исполнителей. Первоначально Р.Яхин задумал создать одночастное произведение, но позже дополнил его еще двумя частями – второй и третьей [1, с.136-137]. Этому произведению свойственна цельность формы, глубина в раскрытии жизненных явлений, богатство фортепианного письма. В романтической приподнятости образов, экспрессии мелодико-гармонического языка, насыщенности фактуры сочинения проявилось влияние музыки С.Рахманинова. Оно было плодотворным и внесло свежую струю в татарскую музыку [3, с.295]. Среди пианистов, исполнительская трактовка которых отличается своеобразием и яркостью прочтения музыкальных образов концерта, необходимо назвать имя самого композитора Р.Яхина и лауреата международных конкурсов Р.Урасина.

Последующие десятилетия (вторая половина XX - начало XXI вв.) характеризуются значительными достижениями в музыкальной культуре Татарстана. Инструментальная музыка в творчестве многих татарских композиторов занимает лидирующее положение. Появляются яркие произведения в жанре фортепианного концерта композиторов Р.Еникеева, Р.Белялова, И.Якубова, Р.Еникеевой, Л.Батыркаевой, Р.Калимуллина, Ш.Шарифуллина, Ш.Тимербулатова.

На процесс развития татарского концерта оказала влияние музыка XX века – отечественная и зарубежная. Если в 40-50-е гг. жанр концерта находится под влиянием традиций русской классической музыки, то в дальнейшем на творчество татарских композиторов большое влияние оказывают достижения и новаторский опыт музыкантов XX века. Так в Фортепианном концерте Р.Еникеева ощутимы черты влияния прокофьевского стиля. В сфере музыкально-выразительных средств композитор использует новые гармонические и фактурные приемы. Образный мир и концертный стиль С.Прокофьева имеет также своеобразное преломление в сочинениях Р.Белялова и Ф.Ахметова. Связь с музыкой С.Прокофьева ощущается прежде всего в выборе музыкальных образов, средств музыкальной выразительности, в склонности авторов к резко контрастным сопоставлениям, в активности ритмического начала, которое заряжает своей энергией и волевым напором.

Традиции другого русского советского композитора Н.Мяковского претворены в Фортепианном концерте Рашида Губайдуллина. Сдержанность эмоционального тонуса, объективистский склад лирики, повествовательность, и одновременно образы волевого напора и мятежного порыва – все это характерно и для музыки Н.Мяковского.

В творчестве других татарских композиторов можно найти влияние европейской музыки. Изучая европейские традиции и стилистические особенности современного музыкального языка крупнейших представителей зарубежной музыки XX века Б.Бартока и И.Стравинского, татарские композиторы обогащают классический жанр концерта чертами национальной специфики и выявляют его новые выразительные возможности.

Развитию жанра концерта в творчестве татарских композиторов способствуют успехи фортепианной исполнительской школы в республике и за рубежом. Выпускники Казанской консерватории – пианисты Д.Абдуллина, И.Гирфанов, М.Сиразетдинов, Ф.Хасанова являются первыми лауреатами и дипломантами всероссийских, всесоюзных и международных конкурсов, и эта традиция имеет свое продолжение [2]. Выпускники консерватории (Е.Михайлов, А.Абашев, Р.Урасин,) участвуют в международных конкурсах в Швеции (конкурс им. Г.Эриксона), в Италии (конкурс «E.Pozzoli»), в Лос-Анджелесе (конкурс им. С.Рахманинова), в Монтекарло и Сиднее. В Татарстане также действуют фортепианные конкурсы: Международный конкурс молодых исполнителей им. Р. Гуммерта, Всероссийский открытый конкурс молодых пианистов им. Ю.Егорова, Конкурс молодых исполнителей им. Р.Латыпова и др.

Жанр фортепианного концерта в татарском искусстве прошел сложный и плодотворный путь развития. Сочинения татарских композиторов в этой области обладают значительными художественными достоинствами и составляют гордость национальной профессиональной музыки. Несмотря на то, что некоторые сочинения были созданы композиторами в процессе обучения в Казанской консерватории, почти каждое из них стало заметным событием в истории татарской музыки.

Произведения крупной формы занимают важное место в профессиональном становлении музыкантов Татарстана, их творческое развитие осуществляется, в том числе, и в процессе освоения произведений крупной формы, принадлежащих европейским, русским и татарским композиторам. Среди произведений крупной формы жанр инструментального концерта является одним из наиболее сложно осваиваемых молодыми музыкантами, что требует от учащихся знания исторических, стилистических и других особенностей, свойственных соответствующему жанру национального татарского репертуара.

Освоение композиторами Татарстана жанра инструментального концерта привело к созданию яркого, разнообразного фортепианного репертуара, определило его важнейшие жанровые черты и привлекло исполнителей богатством выразительных возможностей, музыкальной драматургией, основанной на принципе инструментального контраста, тембрового сопоставления, диалога и соревнования между солистом и оркестром. Все сказанное является основанием в определении значимости жанра национального фортепианного концерта для профессионального становления музыканта, представляющего татарское искусство на академической сцене. Что, в свою очередь, позволяет говорить о научно-практической направленности, важности и актуальности выбранной темы.

Литература

1. Алмазова А.А. Татарская музыка XX века / А.А. Алмазова. – Казань: Казанский государственный университет им. В.И.Ульянова-Ленина, 2006. – 272с.
2. Алмазова Т.А. Татарский инструментальный концерт: Пути становления и развития / Т.А. Алмазова. – Казань: Казанская консерватория, 2000. – 184 с.
3. Дулат-Алеев В. Татарская музыкальная литература / В. Дулат-Алеев. – Казань, 2007. – 486 с.
4. Зильберквит М. Мир музыки / М.Зильберквит. – М.: Дет.лит., 1988 – 335с.
5. Композиторы и музыковеды Советского Татарстана / Сост.- ред. М.Нигмедзянов. – Казань: 1986. – 207с.
6. Файзрахманова Л.Т. Судьба, посвященная музыке/ Л.Т. Файзрахманова // Музейный вестник Казанского государственного педагогического университета. – 2004. – № 1. – Казань, Изд-во: Институт истории Казанского федерального университета. – С. 107-111.

Учебно - методическая статья
«Основы скрипичной аппликатуры»

«Аппликатура – одно из наиболее существенных исполнительских средств скрипача. Ее выбор является важным компонентом художественного мастерства. Выбор аппликатуры может облегчить скрипачу овладение технической трудностью, открыть новые художественные горизонты. Но он может и отрицательно сказаться на качестве игры, если скрипач не осознал до конца целесообразность использования той или иной аппликатуры в соответствии со стоящей перед ним технической и художественной задачей».

И. Ямпольский

Аппликатура, от латинского applicare – прикладывать, приставлять. Это способ расположения и порядок чередования пальцев при игре на музыкальном инструменте; обозначение этого способа и порядка в нотах.

Аппликатура существует с самого зарождения скрипичного искусства, обогащаясь от поколения к поколению, она дошла до нас в том виде, в котором мы привыкли её видеть. Первоначально аппликатура была ограничена 3 верхними струнами (соль практически не использовали) и 1 позицией. Расширяя возможности скрипки, люди начинают использовать более высокие позиции, и это приводит к изменению постановки. Скрипку стали держать на плече. Громадное значение имело изобретение Шпором в 1820 году подбородника. Это дало возможность развитию виртуозной скрипичной технике.

Музыканты выбирают аппликатуру по многим принципам:

- удобство исполнения
- типовые условия анатомического строения рук
- строение музыкальной фразы

Удобная для исполнения аппликатура не всегда оказывается верной из-за того, что музыканты хотят большей выразительности. Из-за этого появляются трудные места. Часто композиторы писали свои произведения не зная особенностей скрипичной техники и писали для конкретного артиста. Это приводит к тому, что появляются неудобные места.

На скрипке, как и на любом другом струнно-смычковом инструменте, изменение аппликатуры одного и того же звука обычно влечёт за собой существенное изменение его тембра и силы, вне зависимости от характера ведения смычка. Это можно объяснить тем, что на скрипке один и тот же звук может быть взят на разных струнах и изменение тембра в данном случае обуславливается разной толщиной струн.

Есть три вида расположения пальцев на грифе:

- Естественное
- Суженное
- Расширенное

При естественном расположении пальцы от первого до четвёртого образуют кварту, при суженом – уменьшенную кварту и даже малую терцию, такое расположение используется при игре хроматизмов. При расширенном расположении пальцы образуют кварту или квинту в низких позициях, а наверху может дойти и до септимы.

Аппликатура как средство художественной выразительности.

Скрипка – это инструмент с нетемперированным строем. Это является неисчерпаемым источником выразительности скрипичной игры, средством выявления артистической индивидуальности скрипача, а ведь исполнительское искусство является творческим процессом интонирования музыки.

На основе научного анализа исполнения одного и того же произведения разными скрипачами, установлено наличие у них индивидуальной манеры интонирования, благодаря которой исполнители, не нарушая интонационной целостности произведения, индивидуализируют музыкальные интервалы в соответствии с присущим им эмоциональным восприятием музыки и ее истолкованием.

Кантилена – певучая, напевная мелодия — является главным ресурсом выразительной игры на скрипке. Преимущественное качество скрипки — ее певучесть — зависит не только от техники правой руки (ведение смычка—непрерывность, ровность и плавность звука), но и от техники левой руки (способ перехода в левой руке от одного звука к другому, связывание их).

Вибрация.

Вибрация – дрожащий звук, вызываемый быстрым колебанием пальца на прижатой им струне.

Цель вибрации — придать большую выразительность музыкальной фразе или отдельной ноте фразы.

Подобно портаменто, о котором речь пойдет далее, вибрация является средством усилить эффект, улучшить, сделать красивее певучий пассаж или отдельный звук. К несчастью, певцы и инструменталисты часто злоупотребляют этим эффектом, так же как они делают это с портаменто, и таким образом дают овладеть собой недугу, самого антиартистического порядка, жертвой которого становятся девяносто человек из ста.

Некоторые исполнители обычно прибегающие к вибрации, находятся под впечатлением, будто их игра становится от этого выразительней, и многие считают вибрацию средством для сокрытия скверной интонации или неприятного звука. Подобные увертки не только бесполезны, но и вредны. Но мудрость музыканта сокрыта в том, что внимательно прислушиваясь к собственной игре, он признает, что его интонация или звук плохи, и берется за их исправление. Прибегая к вибрации, пытаясь, подобно страусу, скрыть от себя и от других скверный звук и интонацию, музыкант не только ухудшает свои недостатки, но и совершает с артистической точки зрения нечестный поступок

Что же касается тех скрипачей, которые убеждены, будто в постоянной вибрации таится секрет задушевной игры и остроты исполнения, то они ошибаются самым жалким образом. В некоторых случаях они - даже вопреки собственным лучшим инстинктам - лишь добросовестно выполняют наставления немусыкальных преподавателей. Но их собственная способность к музыкальной оценке должна бы подсказать им, как ошибочно мнение, будто вибрация придает игре пряность и остроту. Музыкальное чутье (или то, что его заменяет) не говорит им, что они сведут программу даже из самых разнообразных пьес к одинаковой мертвой монотонности, если будут приправлять ее непрерывной вибрацией.

Нет, вибрация - лишь эффект, украшение; она может сообщить частицу возвышенного пафоса фразе или пассажи, но лишь в том случае, если играющий обладает тонким чувством меры в пользовании ею.

У некоторых скрипачей излишняя и вредная вибрация представляет собой медленное и постоянное дрожание всей руки, а иногда и быстрое колебание не только руки, но и тех пальцев, которые не должны были бы участвовать в работе в данное время. Странная привычка к постоянному дрожанию и колебанию при каждом звуке, вырастает до размеров настоящего физического недостатка, о существовании которого не предполагают его обладатели. Источник этого физического зла обычно следует искать в болезни или слабости нервов.

Подобное убеждение основано на том факте, что некоторые скрипачи, вопреки их искренним намерениям исправиться и бесчисленным указаниям со стороны педагога, не могли избавиться от этой пагубной привычки и продолжали вибрировать на каждой долгой или короткой ноте, играя даже сухие гаммы и этюды при непрекращающейся вибрации. Это факт объяснить невозможно.

Существует лишь одно средство противодействовать этому нервному напряжению, пагубной привычке или отсутствию хорошего вкуса — это отказаться совершенно от употребления вибрации. И начать наблюдать и следить за игрой со всей доступной сосредоточенностью сознания. И как только было замечено хоть легчайшее вибрирование руки или пальца, следует немедленно остановиться, отдохнуть в течение нескольких минут и затем вновь браться за работу, продолжая следить за собой. Такую тренировку надо продолжать недели и месяцы, пока скрипач не убедится, что вы совершенно овладел вибрацией, что она вполне подчинена его контролю. Тогда он сможете извлечь из нее художественную пользу, как из подчиненной ему, а не овладевшей им силы.

Во всяком случае, стоит запомнить, что желательно только наиболее умеренное употребление вибрации; слишком частое применение этого средства уничтожает цель, ради которой его употребили. Излишнее вибрирование — привычка, с которой надо бороться. Хотя, надо заметить, такая борьба часто безрезультатна.

Сначала надо запретить себе вибрировать на коротких нотах и не злоупотреблять этим даже на «длинных» нотах, связно следующих во фразе друг за другом.

Аппликатура кантилены.

Аппликатура в кантилене как средство художественной выразительности неразрывно связана с фразировкой. Цельность фразы, тембр и характер звучания, требуемые содержанием мелодии, должны в первую очередь руководить выбором аппликатуры в кантилене. Каждая подлинно художественная музыкальная фраза обязывает к совершенному исполнению ее. В техническом отношении фразировка сводится, главным образом, к правильному ведению смычка и распределению его частей, а также к выбору рациональной аппликатуры в соответствии с ритмом и динамикой данной фразы. Неправильная аппликатура, как и неверный штрих, нарушает цельность художественной фразировки и приводит к искажению музыкального смысла исполняемого произведения. Если в технических местах нужно принимать во внимание удобство, приносимое той или иной аппликатурой, помогающей преодолеть быструю смену переходов, скачков и растяжек, то в кантилене (более медленный темп) возможна аппликатура, допускающая большее число переходов в целях выразительности звучания. Таким образом, аппликатура, целесообразная для кантилены в медленном движении, может оказаться непригодной при исполнении этого же отрывка в быстром темпе.

Аппликатура и звучание.

Звук скрипки — это звук ее струн. Каждая из четырех струн, обладая особым, присущим ей тембром, имеет еще и разнообразные его оттенки в своих различных регистрах. Поэтому:

Выбор струны должен соответствовать характеру мелодии и требуемым ею нюансам.

При выборе аппликатуры для мелодической фразы нужно стремиться сохранить единство тембра, исполняя фразу по мере возможности на одной струне. Перемена струны в подобных случаях должна быть согласована с общей структурой данной мелодии.

Музыкальный смысл мелодического отрывка нередко требует избегать ненужной для portamento растяжки пальцев.

Следует избегать применения ничем не оправданных portamento, нарушающих музыкальный смысл мелодической фразы.

Повторение одной и той же мелодической фразы обычно влечет за собой изменение нюанса и аппликатуры, выражающейся большей частью в перемене струны, на которой исполняется повторяющаяся фраза. Это обуславливается необходимостью придать звучанию повторяющегося отрывка большее разнообразие и подчеркнуть его значительность.

При повторении в мелодии звука одной и той же высоты подмена пальца на этом звуке, изменяя тембр звучания, усиливает его выразительность.

Использование четвертого пальца в кантилене может быть ограничено, так как оно не всегда способствует полноценному звучанию:

- а) на очень высоких позициях,
- б) в местах, требующих большой силы и звучности (особенно на струне Соль).

Причиной относительно плохого звучания при использовании четвертого пальца является:

- а) относительная физическая его слабость,
- б) ограниченность вибрационного размаха,
- в) неустойчивость в высоких позициях.

Применение натуральных флажолетов (преимущественно Ми, Ля, Ре, Соль) разных октав в кантилене сообщает ей выразительное, смягчающее звучание, особенно в сочетании с приемом *portamento* в нюансах *pianissimo*, *piano*, *mezzo forte*. Они могут применяться в следующих случаях:

- а) во фразах, музыкальный смысл которых требует некоторой смягченности чувства, прозрачного звучания;
- б) в музыке изящного характера.

Заключение.

Рассматривая тенденцию развития приемов скрипичной аппликатуры с точки зрения упрощений техники игры, к которым они приводят, можно отметить, что упрощения, сводящиеся к уничтожению лишних движений в левой руке, обусловлены такого рода техническими приемами, которые не получали достаточного развития в скрипичной педагогике, это:

- суженное расположение пальцев, приводящее к максимальному применению четвертого пальца и полупозиции,
- использование квартово-квинтового объема позиции,
- использование четных позиций.

Основанная на этих приемах рациональная аппликатура является новым, важным ресурсом техники левой руки, характерным для современного этапа развития скрипичного искусства.

Если элементы звуковой и штриховой динамики исполнения на скрипке тесно связаны с техникой правой руки, то тембровая динамика исполнения в основном заложена в технике левой руки, это:

- манера вибрато,
- прием *portamento*,
- позиции, связанные с выбором аппликатуры.

Аппликатура как элемент художественного исполнения неотделима от звучания; поэтому различная аппликатура означает различное звучание.

Раскрытие идейно-эмоционального содержания музыкального произведения, выявление всего богатства звучания скрипки является одной из главнейших задач, стоящих перед скрипачом-исполнителем.

Список литературы:

- И. Ямпольский. Основы скрипичной аппликатуры. М., 1977
К. Флеш. Искусство скрипичной игры. М, «Музыка», 1964
К. Мострас. Интонация на скрипке, М-Л., «ГМИ», 1947
Л. Ауэр. Моя школа игры на скрипке. Л., «Тритон», 1933

Научно-методическая статья
«Формирование учебной мотивации в педагогике дополнительного образования»

Пояснительная записка

Данная научно-методическая статья является авторской методической разработкой и имеет практическую, научную и методическую направленности.

Целью данной работы является выявление причин низкой учебной мотивации у школьников в учреждениях дополнительного образования, разработка способов повышения мотивации в домашних условиях и в образовательных учреждениях.

Задачи работы:

1. Рассмотреть явление мотивации как психофизическое явление.
2. Выяснить, какие факторы влияют на учебную мотивацию.
3. Выявить связь между иерархией потребностей и мотивацией.
4. Разработать систему правил поведения, повышающих учебную мотивацию.

Актуальность данной работы заключается в изучении аспекта формирования учебной мотивации в учреждениях дополнительного образования детей и разработке подхода к решению данной проблемы. **Адресатом** данного исследования являются образовательные учреждения дополнительного образования, педагоги и родители школьников. **Практическая значимость** статьи состоит в активном и успешном применении изложенных в работе методов повышения учебной мотивации на занятиях. **Научная обоснованность** работы заключается в использовании теории иерархии потребностей А.Г. Маслоу и теорий других исследователей, таких как К.К. Платонов, А.К. Маркова, В.С. Мухина, Х. Хекхаузен.

На сегодняшний день формирование учебной мотивации является важным вопросом в современной педагогике дополнительного образования. В теории ученик должен иметь высокую мотивацию для занятий, посещать уроки с удовольствием, но на практике это, к сожалению, часто не соответствует действительности. Актуальность данной работы заключается в изучении аспекта формирования учебной мотивации в учреждениях дополнительного образования детей и разработке подхода к решению данной проблемы.

По К.К. Платонову, мотивация как явление психическое есть совокупность мотивов.¹ В своём труде «Мотивация и личность» выдающийся учёный А.Г. Маслоу утверждает, что все потребности человека бывают врождёнными или инстинктивными, кроме того, эти потребности выстроены в иерархическую систему.² Помимо физических потребностей, существуют также потребности в безопасности, принадлежности и любви, уважении и самовыражении. Если у человека отсутствует возможность в удовлетворении одной из потребностей, он чувствует себя неполноценным, непонятым.

Ученик, посещающий занятие, испытывает необходимость в стабильности, безопасности, отсутствии тревог и страха перед педагогом, а также в принятии и поддержке со стороны преподавателя и семьи.³ Кроме того, ребенок также испытывает потребность в признании своих успехов, достижений, завоевании статуса и престижа среди сверстников, ему должна нравиться деятельность, которой он занимается.

Формирование мотивации у ученика является главной задачей учителя. Он должен создавать психологический комфорт для ребенка на своих занятиях, поддерживать, если что-то не получается или если ученик испытывает страх перед публичным выступлением или экзаменом.

Однако не все зависит от преподавателя, вклад семьи в формирование мотивации к учебе у ребенка сложно переоценить. В семье ребенок сильно нуждается в абсолютном принятии, заботе и любви, ему важно, чтобы его поддерживали, ценили, верили в него. Таким образом, можно сформулировать следующие причины низкой учебной мотивации:

1. Низкая биологическая и интеллектуальная готовность ребенка. Нередко ребенка отдают в учреждения дополнительного образования слишком рано, когда он еще не готов к учебной деятельности. В таком случае у ребенка падает мотивация по причине того, что он не успевает за сверстниками и усваивает материал хуже, вследствие чего формируется отвращение к учебе и низкая самооценка.

2. Неблагополучие в семье, низкий уровень эмпатии у родителей. Если ребенок испытывает повышенную тревожность дома, в отношении него применяется физическое или эмоциональное насилие, у него не хватает энергии и сил на учебные достижения. Если ребенок не чувствует поддержку, заботу и любовь со стороны родителей, то он переносит негативное отношение к нему в семье на учебную деятельность.

¹ Платонов К.К. Занимательная психология. – Издание 5-е, исправленное. – СПб.: Питер Пресс, 1997. – 288 с.

² Маслоу А. Г. Мотивация и личность. — СПб.: Евразия, 1999. — 478 с.

³ Маркова А.К. Мотивация учения и ее воспитание у школьников [текст] / А.К. Маркова. – М.: Педагогика, 1983. – 64 с.

3. Завышенные требования к ребенку без учета его возможностей, проецирование своих ожиданий на него. Родитель или преподаватель не принимает во внимание способности ребенка, требует слишком быстрого результата, сравнивая его со сверстниками, высмеивает публично, некорректно высказывается. Ребенок в таком случае не чувствует, что его даже самый малейший успех имеет значение, и теряет мотивацию.

4. Формирование преподавателем или родителем страха неудачи у ребёнка, что провоцирует повышенную тревожность и ведет к понижению мотивации ученика⁴.

Мотивация играет ключевую роль в процессе обучения. Она повышает производительность, инициативность, уверенность в своих силах и улучшает когнитивные способности. Чтобы ее сформировать, родитель или преподаватель со своей стороны должен адекватно относиться к неудачам ребёнка, замечать и поощрять даже самые незначительные достижения, создавать психологический комфорт. Созданная учителем позитивная и тёплая атмосфера на занятиях снижает тревожность. Внимание к детям со стороны учителя не только поддерживает адекватную самооценку, но и помогает избежать социальной изоляции со стороны сверстников. Преподавателю необходимо выстраивать с ребенком гармоничные, доверительные отношения, показать себя чутким и понимающим, терпеливым и поддерживающим. Хорошо также использовать простые физические упражнения во время занятия, они снижают уровень стресса и снимают нагрузку на позвоночник.

Педагогу особенно важно ценить приложенные усилия, чем конечный результат⁵. Если преподаватель нацелен исключительно на результаты, дети будут сосредоточены лишь на достижении успеха, и в таких случаях успех или неудача будут иметь ключевое значение для ребенка, и все его способности будут измеряться лишь количеством призовых мест, а не старанием, что в корне неправильно. Кроме того, часто результат может зависеть и от других факторов, например, от удачи или случайности.

Необходимо также использовать творческий подход к проведению занятий, находить время для игр и дискуссий, чтобы сделать уроки более интересными и динамичными. Пассивное обучение, в котором дети лишь получают информацию, но не принимают активного участия, неэффективно и разрушает их мотивацию. Кроме того, рекомендуется использовать различные наглядные материалы, такие как рисунки, фотографии, короткие видео или фильмы и т.д.

Формирование учебной мотивации является основой для конечного результата, именно поэтому так важно изучать и высоко оценивать данный аспект педагогики.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Маркова А.К. Мотивация учения и ее воспитание у школьников [текст] / А.К. Маркова. – М.: Педагогика, 1983. – 64 с.
2. Маслоу А. Г. Мотивация и личность. — СПб.: Евразия, 1999. — 478 с.
3. Мухина В.С. Возрастная психология. [текст] / В.С. Мухина. – М.: Академия 200.- 518 с.
4. Платонов К.К. Занимательная психология. – Издание 5-е, исправленное. – СПб.: Питер Пресс, 1997. – 288 с.
5. Хекхаузен Х. Психология мотивации достижения [текст] / Х.Хекхаузен. – СПб.: Речь, 2001. – 240 с.

⁴ Мухина В.С. Возрастная психология. [текст] / В.С. Мухина. – М.: Академия 200.- 518 с.

⁵ Хекхаузен Х. Психология мотивации достижения [текст] / Х.Хекхаузен. – СПб.: Речь, 2001. – 240 с.

Научно-методическая статья

«Формирование и становление волевых качеств у учащихся музыкальной школы»

Пояснительная записка

Направленность и уровень разработки: представленная статья является научно-методическим исследованием, посвященным вопросам развития волевых характеристик у учащихся музыкальных школ. Работа ориентирована на преподавателей и специалистов в области музыкального образования, а также на исследователей, занимающихся изучением проблем формирования личности в контексте образовательной деятельности.

Цель и задачи работы: основная цель и задачи работы заключается в обобщении существующих подходов к развитию волевых качеств в процессе обучения в музыкальной школе. Для достижения этой цели были сформулированы следующие задачи:

1. Изучить теоретические основы формирования волевых качеств на занятиях музыкой.
2. Рассмотреть специфику развития волевых качеств на занятиях музыкой.
3. Проанализировать методы и технологии, способствующие развитию волевых характеристик учащихся.
4. Определить роль педагога в формировании волевого потенциала учеников музыкальной школы.

Актуальность и научная обоснованность данной статьи обусловлена необходимостью формирования гармонично развитой личности, способной к рефлексии и самоконтролю. Формирование волевых усилий является ключевым аспектом этого процесса, поскольку позволяет учащимся преодолевать трудности и достигать поставленных целей. Представленное исследование базируется на современных методах гуманистического образования, что обеспечивает его научную обоснованность.

«Только в силе воли заключается условие наших побед на избранном поприще».
В. Белинский

Воля – это качество личности, которое способствует сознательному управлению своими мыслями и поступками. Проявляется она в стремлении к цели, в устойчивой мотивации к преодолению препятствий и трудностей, которые могут возникнуть на этом пути. Для того, чтобы занятия музыкой у ребенка проходили, с одной стороны, в благоприятной эмоционально– психологической обстановке, а с другой – более результативно, обладать хорошими природными музыкальными способностями недостаточно, важно иметь и особые свойства характера, которые успешнее поведут юного музыканта не только по творческому, но и по жизненному пути. Актуальность темы воспитания волевых качеств учащегося в том, что воля – не обособленный навык, который позволяет достигать больших успехов в музыкальной и творческой деятельности, но свойство характера, которое при должном развитии помогает в любых жизненных ситуациях.

Волевыми качествами личности психологи называют целеустремленность, инициативность, настойчивость, решительность, выдержку, самоконтроль, дисциплинированность, самостоятельность, самообладание, организованность. Результат важен в любом деле, но его почти невозможно добиться без усилий воли. Но творческая и иная активность взрослого человека или ребенка превыше всего определяется ее целью. Чем яснее просматривается цель, тем точнее вырабатывается побуждения для ее претворения и практических шагов. На данном отрезке в понимании ученика может возникнуть столкновение интересов. Например, если ребенок стремится передать слушателю музыкальное произведение с максимальной точностью и выразительностью– это одна цель, если же ученик собирается выступить на концерте или зачете так, чтобы просто удовлетворить ожидания преподавателя, это вторая цель, а если же он хочет впопыхах и легкомысленно проиграть произведение и сесть за видеоигры – это совсем другая цель. Все эти цели обладают различным нравственным значением. Задача педагога в данном случае – сосредоточить мысли, эмоции и стремления ученика в нужном направлении. Одним из признаков наличия волевых качеств у ученика является следование составленному плану в достижении цели и совершение реальных поступков для его выполнения.

Для того чтобы приблизиться к достижению цели в учебе и творчестве ученик подходит к следующему этапу – непосредственно к работе, к труду. Только начав обучение в фортепианном классе, ребенок с удивлением обнаруживает, что теперь ему необходимо заниматься за инструментом ежедневно, систематически, усердно, настойчиво. Нужно постоянно преодолевать свою лень и это тоже компонент воспитания своей воли, это внутренний конфликт, когда «я хочу» вступает в противоречие с «я должен». И вот когда одерживает победу последнее – начинает зарождаться воля. Но не только выполнение кропотливой, энергозатратной, добротной, непростой, а иногда даже рутинной работы за инструментом ведет к становлению волевого потенциала, но и отказ от желанных и притягательных дел или развлечений в пользу обязательств формируют волю. «Весь секрет в том, – писал П.И. Чайковский, – что я работал ежедневно и аккуратно. В этом отношении я обладаю железной волей, и когда нет особенной охоты к занятиям, то всегда умею заставить себя превозмочь нерасположение и увлечься». Помочь ребенку осознать цель, составить план или режим дня, найти мотивацию для учебной

деятельности должны родители и педагоги. «Трудное – это проблема, которая может быть решена сразу или почти сразу. Невозможное – то, что потребует от человека несколько больших затрат времени и сил» – так говорил американский философ Дж. Сантаяна. Роль преподавателя музыкальной школы в формировании волевого потенциала детей является непреходящей и ценной. Преподаватель играет ключевую роль в воспитании и развитии детей, помогая им развивать волевые качества и достигать успеха в музыкальной деятельности. На самом деле и взрослый человек, и ребенок достигает только той цели, которую он действительно хочет достичь. Поэтому для развития волевых качеств можно предложить ученику соблюдение следующих условий, которые подчеркивают важность роли преподавателя:

1. Вдохновение и мотивация: преподаватель музыкальной школы способен вдохновить детей и разжечь их страсть к музыке. Своим примером, энтузиазмом и эмоциональной поддержкой преподаватель может помочь детям обрести веру в себя и свои возможности.

2. Установление целей и планирование: преподаватель помогает детям ставить реалистичные цели и составлять планы действий для их достижения, начинать формировать в себе навык преодолевать сначала небольшие трудности, а затем все более сложные; продуктивным девизом может стать слово «навстречу!».

3. Обучение самодисциплине и упорству: преподаватель музыкальной школы учит детей быть дисциплинированными и упорными в достижении своих музыкальных целей, все время прорисовывать перед собой не только ближайшую цель, но и отдаленную перспективу и двигаться к ней. Он устанавливает определенные требования к регулярности занятий, развитию технического мастерства и музыкального слуха.

4. Формирование навыков самоконтроля: преподаватель помогает детям развивать самоконтроль, научиться осознанно управлять своими эмоциями и реакциями. Он учит их контролировать темп исполнения, дыхание, динамику и выразительность, что требует высокой концентрации и саморегуляции. Педагог приучает выполнять обдуманное и принятое решение всегда, несмотря ни на что, так как систематическое невыполнение своих замыслов и планов ведет к сокрушению и расхолаживанию воли

5. Поддержка и конструктивная критика: преподаватель должен быть поддерживающим и в то же время предоставлять конструктивную критику. Он помогает детям осознавать свои ошибки, учиться на них и совершенствоваться. При этом преподаватель должен создать доверительную и безопасную атмосферу, где дети чувствуют себя комфортно для экспериментирования и риска. Преподаватель должен помочь понять ребенку свои сильные и слабые стороны, учить рефлексировать, развивать навыки индивидуальной работы не только над музыкальным произведением, но и над организацией своего расписания дня, стараться быть инициативным и амбициозным.

6. Развитие творческого мышления: преподаватель музыкальной школы стимулирует творческое мышление у детей. Он поощряет их к экспериментам, импровизации и развитию собственного музыкального стиля, помогает укреплять лабильность для успешных публичных выступлений; учиться анализировать, контролировать и правильно фокусировать внимание на своих эмоциях и физических ощущениях на всех этапах работы; особенно важны предложенные педагогом конструктивные упражнения и психотехники, одобрение и признание удач в преодолении трудностей.

Таким образом, преподаватель способствует развитию их самостоятельности и самовыражения. Как говорила Елена Образцова: «Я думаю, что, занимаясь художественно-творческой деятельностью, лучше в иные минуты переоценить себя, нежели недооценить, вера в себя, особенно во время публичного выступления, нужна музыканту больше, чем что-либо другое». Следовательно, волевые качества, так же как категории мышление, творческая фантазия, эмоциональная отзывчивость, оригинальность, являются неотъемлемыми характеристиками личности ученика, обучающегося музыке. Однако, они проявляются по-разному в зависимости от различных жизненных обстоятельств и условий воспитания и окружения каждого отдельного ребенка. А значит, что волевой потенциал – это динамическое понятие, которое может развиваться и совершенствоваться. Волевые качества безусловно могут варьироваться от человека к человеку, у кого-то они могут быть податливыми, гибкими, у других – крепкими и бесстрашными. В любом случае, данные качества будут являться важной психологической характеристикой развивающегося человека, способствующей успешному изучению музыкальных дисциплин и всестороннему развитию личности юного музыканта. Для достижения этой цели необходимо использовать индивидуальные методы и подходы в работе, творческие задания, создавать условия для личностного роста учащихся, активно взаимодействовать с родителями учащихся. Занятия музыкой играют важную роль в формировании волевого потенциала у детей. Оно помогает им развивать необходимые навыки и качества, которые будут полезны им в будущем, независимо от того, свяжут ли они свою профессиональную жизнь с музыкой или выберут другую область деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. – М., 1981 г.
2. Кирнарская Д.К. Музыкальные способности. – М.: Таланты–XXI век, 2004 г.
3. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. – М., 1989 г.
4. Соловейчик С.Л. Учение с увлечением. – М., 1979 г.
5. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа. – М., 1988 г.
6. Юдовина-Гальперина Т. Музыка и вся жизнь. – СПб., 2007 г.

Научно-методическая статья

«Издательская деятельность музыкальной школы как актуальный PR-проект»

Пояснительная записка

Профессиональная компетентность преподавателя всегда являлась необходимым условием жизнеспособности и дальнейшего развития музыкального образования. Сегодня компетентность предполагает не только педагогический и исполнительский профессионализм, но и владение современными медиатехнологиями, и умение точно оценить социальный заказ, и способность дать ученикам оптимальную мотивацию к занятиям музыкой.

Авторское композиторское творчество в нашей школе всегда было востребованным, всегда находило своих благодарных слушателей и исполнителей. Особенно востребована музыка, создаваемая преподавателями специально для учащихся, – ведь она является особым творческим вкладом в методическую деятельность школы. Это обобщение уникального опыта, ценнейшая интеллектуальная собственность.

Авторское композиторское творчество в нашей школе всегда было востребованным, всегда находило своих благодарных слушателей и исполнителей. Особенно востребована музыка, создаваемая преподавателями специально для учащихся, – ведь она является особым творческим вкладом в методическую деятельность школы. Это обобщение уникального опыта, ценнейшая интеллектуальная собственность.

Научно-методическая статья о композиторском творчестве преподавателей и издательском проекте «Музыка в подарок детям»

Менеджмент творческого проекта школы — это процесс, направленный на достижение четко поставленных целей в определенные сроки и мобилизующий компетентностный и творческий потенциал педагогических работников.

Профессиональная компетентность преподавателя всегда являлась необходимым условием жизнеспособности и дальнейшего развития музыкального образования. Сегодня компетентность предполагает не только педагогический и исполнительский профессионализм, но и владение современными медиатехнологиями, и умение точно оценить социальный заказ, и способность дать ученикам оптимальную мотивацию к занятиям музыкой.

На IX Межрегиональной академии новаций в области художественного образования «ARTEDU. Открытия XXI века» наша школа представила издательский проект «Музыка в подарок детям». Участники Академии познакомились с композиторским творчеством трех педагогов школы: Геннадия Ивановича Винокурова, Валерия Федоровича Филатова и Светланы Владиславовны Мышкиной.

Много лет эти преподаватели писали музыку специально для детей, и в их музыке воплотилось не только вдохновение, но и бесценный педагогический опыт. Представляя сборники на академии «ARTEDU», организованной Агентством социокультурных технологий, мы стремились поделиться этим бесценным опытом с преподавателями и учащимися других музыкальных школ и школ искусств. Каждая музыкальная школа Самары и области получила от нас все три сборника в подарок. Сборники были представлены на Выставке методических изданий в Самарской областной универсальной научной библиотеке.

Детская музыкальная школа №18 известна своей творческой направленностью на всем протяжении своего существования, с 1988 года. Так, за 18 лет реализации экспериментальной авторской программы музыкальной анимации в школе было создано более 30 мультфильмов, музыкальное сопровождение которых было сочинено учащимися в классе композиции. Фильмы принесли авторам многочисленные награды различных уровней – от областного до международного. За фильмы «Легенда о маленьком танке» и «Наше озеро» авторы удостоились престижной награды – им были присуждены дипломы и медаль фирмы «Мелодия» на Всероссийском фестивале «Россия – боль моя и радость».

Авторское композиторское творчество в нашей школе всегда было востребованным, всегда находило своих благодарных слушателей и исполнителей. Особенно востребована музыка, создаваемая преподавателями специально для учащихся, – ведь она является особым творческим вкладом в методическую деятельность школы. Это обобщение уникального опыта, ценнейшая интеллектуальная собственность.

Имя Валерия Федоровича Филатова (1944-2012) широко известно в Самаре и за ее пределами. Блестящий педагог, он воспитал более 300 учеников, из которых 40 стали профессиональными музыкантами. Трое его бывших воспитанников удостоены званий заслуженного деятеля искусств и заслуженного работника культуры России. Значительны и его достижения как руководителя оркестра баянов и оркестра народных инструментов. Представленный нами авторский сборник В.Ф. Филатова «Мелодии Родины» посвящен памяти композитора и включает в себя его произведения в самых различных жанрах: сольные пьесы для баяна, ансамблевые сочинения, песни и инструментальные обработки популярных народных мелодий.

Геннадий Иванович Винокуров – старейший преподаватель школы. Вот уже более 50 лет он пишет музыку для учащихся. Первую часть представляемого сборника «Пьесы для шестиструнной гитары» составляют авторские сочинения Г.И. Винокурова, а вторую – обработки и переложения для гитары всем знакомых популярных мелодий. Представляемый сборник – только часть его замыслов. Своей очереди ждут новые сборники: «Ивушка» – песни Г.Ф.

Пономаренко о России в переложении для шестиструнной гитары (26 песен); Джазовые пьесы в переложении для шестиструнной гитары (12 пьес); Методическое пособие для учащихся 6-7-летнего возраста (с авторскими музыкальными примерами).

Наш третий автор – член Союза композиторов России Светлана Мышкина, чей педагогический стаж насчитывает 39 лет. Сборник инструментальных пьес для солистов и камерных инструментальных ансамблей назван автором «Музыкальные путешествия». Это не столько этнические экскурсы, сколько разнообразие стилевых направлений: джаз, кантри, эстрадная музыка. Стилистические аллюзии дополняются «раскраской» солирующих тембров: скрипка, виолончель, баян, саксофон, гитара; две домры, удачно пародирующие банджо.

Все пьесы, вошедшие в наши сборники, уже прошли проверку временем и неоднократно исполнялись учащимися музыкальных школ Самары и других городов России.

Целью издательского проекта «Музыка в подарок детям» стало раскрытие творческого потенциала коллектива музыкальной школы через *авторское* обновление педагогического репертуара.

В ходе реализации проекта мы решили целый комплекс актуальных задач:

- стимулировали креативное взаимодействие между педагогической и композиторской практикой в школе, в городе и в регионе;
- активизировали инновационную деятельность преподавательского состава школы;
- обогатили педагогический репертуар инструментальных классов ДМШ и ДШИ новыми оригинальными произведениями;
- обобщили ценный методический опыт преподавателей школы, отраженный в их музыке для детей;
- раскрыли воспитательные возможности ознакомления учащихся с музыкой педагогов;
- приобщили детей и подростков к достижениям музыкальной культуры нашего края.

Для каждого проекта большое значение имеет перспектива его дальнейшей реализации. Есть такая перспектива и у нашего творческого начинания. Прекрасная возможность расширения географии проекта, а вместе с тем и педагогического репертуара школ за пределами нашего родного города – встречи со студентами-заочниками. Ведь будущие дипломированные преподаватели уже сейчас занимаются педагогической деятельностью в ДМШ и ДШИ, и перед ними уже сейчас стоит извечная проблема пополнения и обновления педагогического репертуара. Нам хорошо известно, с каким желанием молодые педагоги знакомятся с новой музыкой, написанной специально для детей.

С целью установления творческого контакта со студентами заочного отделения мы намереваемся организовать сотрудничество с руководством и преподавателями Самарской государственной академии культуры и искусств, Института художественного образования Поволжской государственной социально-гуманитарной академии и Самарского музыкального училища имени Д.Г. Шаталова.

Мы убеждены, что сочинения и переложения наших авторов будут востребованы и при подготовке юных исполнителей к популярным в Самаре конкурсам и фестивалям региональной музыки: «Композиторы Поволжья – детям», «Звучащий мир Волги», «Апрельские встречи с самарскими композиторами».

Самое важное, что благодаря реализации издательского проекта творческий потенциал коллектива школы раскрылся в комплексе. В его осуществлении на разных этапах приняли участие преподаватели и учащиеся всех отделов. Были реализованы:

- отбор и редактирование авторами произведений для публикации;
- компоновка авторами содержания сборников;
- включение преподавателями произведений из сборников в педагогический репертуар инструментальных классов;
- компьютерная верстка нотного текста и создание дизайна макета;
- организация сотрудничества с типографией;
- создание видеозаписи включенных в сборники авторских произведений в исполнении учащихся и преподавателей школы;
- подготовка стендовой и видео презентации.

Новизна проекта заключается, во-первых, в том, что столь богатый педагогический опыт представлен в такой *универсальной коммуникативной форме* как музыка.

Во-вторых, новизна проекта появилась в *степени вовлеченности* преподавателей и учащихся в инновационную творческую деятельность. В создании музыкальной презентации сборников приняли участие все отделы.

В-третьих, реализация проекта выявила уникальный *воспитательный аспект*. Композиторское и исполнительское творчество педагогов повышает не только их личностный престиж в глазах учеников, но и мотивацию учащихся к собственному профессиональному росту.

В-четвертых, мы создали современный, тщательно продуманный *дизайн* сборников, который создает эстетически привлекательный образ.

Представляем полный список сборников, изданных ДМШ №18 в рамках проекта «Музыка в подарок детям»: 2014

1. В.Ф. Филатов «Мелодии Родины»
2. Г.И. Винокуров «Пьесы для шестиструнной гитары»
3. С.В. Мышкина «Музыкальные путешествия»

2015

4. «От героев былых времен...» Песни военных лет, песни о войне. Переложения для солистов, ансамблей и хоров (Винокуров Г.И., Казакова О.А., Мурахина Т.Н., Рослякова Т.П., Чернышова О.Н.)
5. И.Ю. Френкель. Вокально-хоровые сочинения.
6. «По страницам любимой музыки» Переложения для одного и двух фортепиано (Мышкина С.В.)

2016

7. «Я сердцем никогда не лгу...» Песни Г.Ф. Пономаренко о России в переложении для шестиструнной гитары (Г.И. Винокуров)
8. С.В. Мышкина. Песни для детей.

2017

9. С. Мышкина. Песни и романсы.
10. С. Мышкина. Хоры и вокальные ансамбли.

2018

11. Г.И. Винокуров. Хрестоматия юного гитариста для обучения детей 6-7 лет игре на гитаре. Часть I.
12. Г.И. Винокуров. Хрестоматия юного гитариста для обучения детей 6-7 лет игре на гитаре. Часть II.

2019

13. Дуэты и трио для шестиструнных гитар (в переложении Г.И. Винокурова)
14. К. Черных. Русская опера XIX века.

2020

15. Н.А. Шабаева. Хоровая палитра. Сборник аранжировок для хора.

2021

16. Г.И. Винокуров. Шестиструнная гитара. Изучение и исполнение гамм в музыкальных школах.

2022

17. «Новое поколение». Сборник сочинений учащихся ДМШ №18.

Школа и в дальнейшем намерена продолжать свою творческую, издательскую и культурно-просветительскую деятельность на основе авторских работ преподавателей.

Смысл социокультурного проекта основывается, с одной стороны, на развитии культурной и информационно-образовательной среды реализующего проект учреждения, а с другой стороны – на выполнении социального заказа. В этом смысле задачи проекта успешно выполнены.

Список литературы

1. Винокуров Г.И. «Пьесы для шестиструнной гитары» / Г.И. Винокуров. – Самара: СамараПринт, 2014. – 42 с.
2. Михеев В. Н. Смешанные команды проекта: организационно-деятельностная парадигма. / Сб. трудов Международного симпозиума СОВНЕТ/97, Москва, 4-6 июня 1997 г.
3. Сизова Е.Р. Профессиональная компетентность специалиста-музыканта: структура, содержание, методы развития / Е.Р. Сизова // Высшее образование. – 2007. – №11. – С. 36-38.
4. Янова М.Г. Структура профессиональной компетентности / М.Г. Янова. – Педагогический журнал. – 2012. – №4. – С. 63-71.

Научно-методическая статья

«Влияние восприятия с психологической точки зрения на современный образовательный процесс в ДМШ»

Пояснительная записка

В современном обучении большое значение имеет учёт индивидуальных особенностей учащихся. Поэтому в наше время недостаточно выделение условных групп «сильных», «средних» и «слабых» обучающихся, опираясь на полноту освоения ими учебной программы, и планировать посильные задания для каждой группы. В статье «Влияние восприятия с психологической точки зрения на современный образовательный процесс в ДМШ» подробно разбираются виды восприятия, выявление доминирующего типа восприятия, и их влияние на современный образовательный процесс.

Опираясь на индивидуальные особенности в зависимости от типа восприятия, учителю легче будет планировать вместе с учащимися учебную деятельность, выбирать совместно задания, использовать наиболее удобные для самого ребёнка способы получения, запоминания и передачу информации.

В таком случае урок будет обогащён приёмами, характерными уже для личностного ориентированного обучения с сохранением психического и физического здоровья учащегося.

Все виды музыкальной деятельности (восприятие, исполнительство, творчество) являются средствами воспитания и развития юных музыкантов. Познание музыкального искусства ввиду специфики музыки осуществляется через эмоциональное её восприятие. Именно восприятие предшествует и сопутствует всем видам музыкальной деятельности. Одними эмоциями познание музыки не ограничивается. Осмысление эмоционально-образного содержания музыки углубляет, дифференцирует её восприятие, воздействует на последующую исполнительскую или творческую деятельность обучающихся. Проблемы, связанные с исследованием музыкальных способностей и возможностей их развития, занимают одно из центральных мест в музыкальной психологии. Для анализа этой специфики музыкальная деятельность и психика человека рассматривается во взаимосвязи.

Восприятие – это психический познавательный процесс целостного отражения предметов и явлений объективного мира при их непосредственном воздействии в данный момент на органы чувств. На основе восприятия у человека формируется субъективный образ объекта.

Человек воспринимает информацию через основные пять каналов: зрительный, слуховой, тактильный, вкусовой, обонятельный. И после восприятия информация перерабатывается в нашей голове, причём интересно то, что перерабатывается она на основе одной преобладающей системы, именно ведущая система запускает процесс мышления, становится толчком для других ментальных процессов: памяти, внимания, воображения. Деление людей на основе ведущего канала восприятия предложил британский психолог Эдвард де Бонно.

Для людей характерно наличие четырех каналов, по которым они познают мир:

- **Визуальный** (визуалы). При нём у человека преимущественно развита зрительная система восприятия окружающей действительности. Для него имеет значение цвет, форма, расположения;

- **Слуховой** (аудиалы). Доминирующей является слуховая система обработки информации: звуки, мелодии, их тон, громкость, тембр, чистота;

- **Кинестетический** (кинестетики). Преобладает осязательная функция. Человеку проще распознать тот или иной предмет по прикосновению, ощущение текстур;

- **Дигитальный** (дигиталы). Доминирует логическое восприятие мира путем построения человеком внутреннего диалога. Восприятие информации происходит в основном через логическое осмысление, с помощью цифр, знаков, логических доводов.

Безусловно, любой человек в своей жизни, и ребёнок, в том числе, использует самые разные каналы восприятия. Он может быть по своей природе визуалом, и это не значит, что другие органы чувств у него практически не работают. Их можно и нужно развивать. Чем больше каналов открыто для восприятия информации, тем эффективнее развиваются творческие способности обучающихся. Психологи считают, что за счёт понимания типа восприятия своих учеников, можно увеличить качество и скорость обучения. Существует несколько методов, как определить визуала, аудиала, кинестетика и дигитала. Это и наблюдения за детьми, психологические тесты. Характеристика аудиалов, визуалов, кинестетиков и дигиталов включает в себя: доминирующий орган, участвующий в восприятии человеком окружающего мира; влияние ведущего канала восприятия на характер; соотношение вида восприятия с типом личности человека; набор отличий одной формы оценки человеком окружающей действительности от других.

Для **визуалов** характерны следующие особенности: восприятие информации через образы; выраженная жестикulyция; использование при разговоре слов «видеть», «заметить», «мне кажется», «взгляните», «посмотрите»; восприятие в процессе обучения только визуальной информации в виде графиков, схем, рисунков, фотографий, экспериментов, наглядных пособий; обращение внимания на внешность других людей, их мимику, жесты, позы; хорошее воображение, склонность к фантазированию. Особенности запоминания — помнят то, что видели,

запоминают картинками. Хорошо воспринимают текстовую информацию. От визуала можно требовать быстрого решения задач.

Для **аудиала** характерны следующие признаки: использование в речи «слуховых» фраз («слышал», «не могу понять», «скажи», «мне послышалось», «послушай меня»); хорошее восприятие музыки, бесед, лекции, диалогов; неплохой слух; необходимость полной тишины при сосредоточении на чем-либо; высокая требовательность как к своей, так и чужой речи; большая любовь к музыке; чувствительность к разговорам, замечаниям; хорошая слуховая память - хорошо запоминают разговоры, музыку и звуки (интонации, мелодичности, тембру голоса и т. д.) Особенности запоминания — легко запоминают то, что слышат. Аудиалы лучше запоминают информацию, когда проговаривают её вслух.

Для **кинестетика** характерны следующие признаки: частое употребление слов с выраженным эмоциональным оттенком («взволнован», «мурашки по коже», «я восхищен»); лучшее усвоение информации через тактильные ощущения; эмоциональность; непоседливость, сложно удержать фокус внимания, легко отвлекаются. Основной вид памяти кинестетов — мышечная память. Познают окружающий мир тактильным способом, то есть путём прикосновения или движения. Такой способ получения информации предполагает сильно развитую моторику, активное движение. В классе таких детей легко узнать по их активности. Именно кинестетиков часто относят к категории «неусидчивых, гиперактивных». Дети-кинестетики обычно с трудом учатся читать, часто не могут запомнить и применить даже самое простое правило. Зато именно из кинестетиков получаются лучшие актеры, спортсмены и танцоры. Особенности запоминания — помнят общее впечатление. Запоминают двигаясь. Стратегия сопровождения: необходимо использовать жесты и прикосновения, помнить, что кинестеты обучаются посредством мышечной памяти. Чем больше преувеличений, тем лучше они запомнят материал.

Отличительные черты **дигитала**: для него важны логика, смысл и функциональность. Он склонен анализировать, имеет рациональное и временами нестандартное мышление. Прекрасно обучаются всем наукам, имеющим строгую логику и последовательность: математике, физике, механике, технологии. Весьма своеобразный и достаточно редко встречающийся тип, которому свойственно особое восприятие мира. А обучающимся младших и средних классов такой способ восприятия информации обычно вовсе не свойствен.

Для обучающихся был проведён психологический тест по методике «Диагностика доминирующей перцептивной модальности С. Ефремцева» для определения типов восприятия. По результатам тестирования 44% обучающихся оказались с доминирующим зрительным типом восприятия, 44% в равной степени со зрительным и слуховым типами восприятия и 12% учеников с кинестетическим типом восприятия.

Используем полученные данные на практике на уроках фортепиано. **Визуалы** получают информации посредством зрения. Для пианистов - это нотные тексты, которые нужно разбирать, читать с листа. У этих обучающихся есть предпосылки к скорочтению. На уроках с ними мы отрабатываем технику ускоренного чтения нотного текста. Учитывая то, что текст фортепианной музыки имеет не только горизонтальное (как запись вокальной, скрипичной музыки), но и вертикальное измерение активно развиваем навык восприятия вертикали; постепенно увеличиваем охват нотного материала. На уроках используем методику Ф. Брянской. Умение бегло читать с листа создаёт базу для быстрого освоения нотного материала, а значит, высвобождает время на занятии для решения других музыкальных задач, которые приводят к совершенствованию фортепианной игры.

Сильной стороной **аудиалов** является хорошая слуховая память. Эти дети с увлечением выполняют творческие задания. Дети по слуху хорошо подбирают услышанную музыку. Для развития этого навыка на уроке используются различные приёмы и методы организации учебно-воспитательного процесса - прослушивание музыки; слуховой анализ интервальных и гармонических последовательностей; исполнение гармонических последовательностей; подбор второго голоса к данной мелодии; подбор аккомпанемента; пение с аккомпанементом; импровизация на заданную тему. Именно с этими учениками мы осваиваем клавишный синтезатор. Тонкости исполнения на синтезаторе затрагивают знание, как получить нужное тембровое звучание. Учащийся не просто находит музыкальный образ, но и должен ясно осознать, какими средствами тот был достигнут. Новые детали, художественные находки будь-то необычный тембр, стереоэффекты, помогают укрепить навыки самостоятельной работы в звуковом воплощении нотного текста. На практике выяснилось, что в результате выполнения этих творческих заданий именно эти ученики успешно выступают на олимпиадах по слушанию музыки и музыкальной литературе.

Кинестетики обладают хорошей мышечной памятью, что нужно продуктивно использовать для развития беглой техники. Методика развития направлена на умения свободно ориентироваться на клавиатуре; не глядя на руки, «автоматически» выбирать наиболее удобную аппликацию так называемая «игра вслепую».

Задача преподавателей эффективно использовать сильные стороны доминирующего восприятия и развивать слабые. Игра на фортепиано требует развития целого комплекса музыкальных и общих способностей: чувства музыкального ритма, музыкально-слуховых представлений, памяти, мышления, воли, а также двигательных способностей. Это процесс, способствующий одновременному усвоению навыков игры на инструменте и формированию различных музыкальных способностей.

С первых уроков преподаватели рассказывают о музыке, учат слушать музыку и проживать её, прививают детям элементарные навыки восприятия музыки, развивают в учениках способность понимать выразительность музыки: умение вслушиваться в звучание, добиваться правильной фразировки мелодии, подбор мелодии на инструменте. Так как у детей младших классов на достаточно высоком уровне развития находится зрительное восприятие, этот вид деятельности помогает развивать слуховое восприятие. В то же время для развития у детей зрительного восприятия во время слушания музыки используются: рисунок, музыкальные фильмы, тексты песенок, рассказ, сопровождающий игру - всё это будит воображение ребёнка. Знакомя этих детей с нотной грамотой, теоретическими закономерностями лучше прибегать к ярким, красочным наглядным пособиям, использованием

цветной клавиатуры, нот. Материал, который необходимо выучить, записывать на карточках и время от времени перечитывать или проговаривать вместе вслух.

Если визуальные и слуховые восприятие развиваются параллельно и в теоретических классах на уроках сольфеджио, слушании музыки, то на развитие кинестетического особенно уделяем внимание на уроках фортепиано. С первых уроков обучения для развития кинестетического восприятия прибегаем к двигательной гимнастике, что даёт ребенку возможность почувствовать своё тело, научить свободе движений, выработать осанку. В помощь идут упражнения со стихами, подтекстовки. Главной целью пальчиковых игр является переключение внимания, улучшение координации и мелкой моторики, что напрямую воздействует на умственное развитие ребёнка. В то же время очень важно развить у малышек уже в самом раннем возрасте множество разнообразных тактильных ощущений, используя карточки с различной фактурой (пушистой, колючей, жёсткой, мягкой и т.д.), чтобы полученные ощущения они попробовали бы на клавишах в виде разных прикосновений. Важно, чтобы при организации пианистических движений налаживалась взаимосвязь музыкально-слуховых представлений с двигательными ощущениями, чтобы приём был обусловлен определённой художественной задачей, а не использовался механически.

Классическая формула *«вижу — слышу — думаю — осязаю»* описывает как слуховое, зрительное представление и опорно-двигательный аппарат теснейшим образом взаимосвязаны и применима ко всем видам музыкально-исполнительской деятельности. Если у ребёнка выпадает хотя бы один из элементов цепочки, и он испытывает трудности, создаются психологические барьеры.

В комплексе всё взаимосвязано, но практика показывает, что акцентирование внимание на доминирующем типе восприятия и использование в соответствии с этим углубленной программы способствуют более качественному развитию творческих способностей обучающихся.

Литература

1. Брянская Ф.Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста. М.: Классика-XXI, 2008.
2. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М.: Классика-XXI, 2020.
3. Мухортова Д. Д. Визуалы, аудиалы, кинестетики // Молодой ученый. - 2016.
4. Теория и методика обучения игре на фортепиано / под редакцией А.Г. Каузовой, А.И. Николаевой. М.: ВЛАДОС, 2001.
5. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.-Л.: АПН РСФСР, 1947.