Департамент культуры Ханты-Мансийского автономного округа – Югры
Бюджетное профессиональное образовательное учреждение
Ханты-Мансийского автономного округа - Югры
«Сургутский музыкальный колледж»

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российская академия музыки имени Гнесиных»

*Полвека служения Искусству...*

# ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Материалы VIII Всероссийской
научно-практической конференции
25 – 27 октября 2022 года

2022

Департамент культуры Ханты-Мансийского автономного округа – Югры
Бюджетное профессиональное образовательное учреждение
Ханты-Мансийского автономного округа – Югры
«Сургутский музыкальный колледж»
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российская академия музыки имени Гнесиных»

# ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

## Материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции

## 25 – 27 октября 2022года

Сургут, 2022

ББК К85.313(2)я431
УДК 78
Т 33

Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства: Мат-лы VIII Всеросс. науч.-практич. конф. 25 – 27 октября 2022 г. / Сургутский музыкальный колледж. – Сургут: Изд-во ООО «Югра Принт», 2022. – 404 с.

ISBN 978-5-6045248-4-8

В год 2022 - Культурного наследия народов России, коллектив Сургутского музыкального колледжа проходит **50-летний рубеж** своего становления и целеустремленного развития, двигаясь в ногу со временем, его вызовами, историческими событиями страны, региона и города. **Полувековой путь, пройденный вместе с искусством,** в достижении высоких целей теории и практики музыкального образования, в решении сложных задач взращивания творческой молодежи России – ее Будущего, отмечен наградами и достижениями всех уровней власти. **Пятьдесят лет восхождения к вершинам мастерства**, самореализации талантливых музыкантов-исполнителей и педагогов, занявших свое достойное место в когорте национального достояния России.

С 1972 года выпущено 1576 обучающихся, процент поступления в профильные образовательные организации высшего образования составил более 75%. За последние 10 лет, с 2013 года, обучающимися Сургутского музыкального колледжа завоевано 570 побед в престижных музыкальных профессиональных конкурсах. Педагогический коллектив гордится своими достижениями в учебно-воспитательной, концертно-исполнительской и музыкально-просветительской деятельности. Значительный творческий потенциал позволяет коллективу быть в числе лидеров художественного образования сферы культуры и искусства округа и региона. Сургутский музыкальный колледж стал постоянной площадкой для проведения многих статусных культурно-образовательных событий, одно из которых - традиционно проводимая **Всероссийская научно-практическая конференция «Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства»** (председатель А.С. Рыжинский — ректор Российской академии музыки имени Гнесиных, доктор искусствоведения, профессор, почетный работник сферы образования РФ, Лауреат Премии Правительства РФ).

В сборник юбилейного для коллектива колледжа 2022 года вошел 81 материал от 98 авторов из 8 субъектов РФ, от организаций музыкального образования всех уровней. Статьи в сборнике распределены согласно рубрикам. Так, второй раз по итогам студенческой научно-практической конференции лучшие работы 28 обучающихся и их преподавателей из 4 субъектов размещены в сборнике отдельной рубрикой. **В преддверии 2023 года – Года педагога и н наставника,** мы гордимся, что Сургутский музыкальный колледж стал традиционной, постоянно действующей площадкой диссеминации опыта сотворчества, сотрудничества, соучастия педагогов и обучающихся в решении задач воспитания и музыкального образования талантливой молодежи города Сургута, Ханты-Мансийского автономного округа – Югры и России.

Данное издание будет полезно как педагогам-практикам, аспирантам, студентам, обучающимся, работникам культуры, так и всем, кто интересуется актуальным состоянием и тенденциями развития образования в сфере искусства и культуры. Диссеминация накопленного опыта преподавателями Сургутского музыкального колледжа, представление лучших практик в области педагогики искусства участниками из различных территорий в данном издании, будут интересны не только образовательному сообществу Ханты-Мансийского автономного округа – Югры, но и другим регионам России.

Научный редактор – **Г.Р. Грищенкова**, к.п.н., доцент, отличник народного просвещения

Экспертная комиссия:

Г.Р. Грищенкова – к.п.н., доцент, отличник народного просвещения;

Л.М. Царегородцева – канд. искусствоведения, доцент, Почетный работник СПО РФ, Заслуженный деятель культуры ХМАО-Югры;

А.С. Донченко – к.фил.н., доцент кафедры филологического образования и журналистики СурГПУ;

Е.А. Харитонова – заместитель начальника методической и информационно-аналитической службы БУ «Сургутский музыкальный колледж».

ISBN 978-5-6045248-4-8

**Уважаемые коллеги! Дорогие друзья!**

Приветствую Вас на открытии VIII Всероссийской научно-практической конференции «Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства».

В Сургутском музыкальном колледже стало хорошей традицией при участии профессоров и преподавателей ведущих образовательных организаций высшего профессионального образования сферы культуры и искусств определять проблемы и тенденции развития художественного образования на ближайшую перспективу.

Символично, что VIII Всероссийская научная конференция проводится в год 50-летнего юбилея Сургутского музыкального колледжа, ведущей образовательной организации профессионального образования в Ханты-Мансийском автономном округе – Югре, созданной одной из первых в регионе.

Выносимые на обсуждение вопросы актуальны и востребованы современным педагогическим сообществом.

С 2013 года представители различных субъектов РФ и зарубежья передают в разных форматах свой опыт, свои новации и достижения в теории и практике педагогики искусства, делятся проблемами и прогнозами перспективного развития художественного образования России в целом.

Желаю успехов всем участникам конференции. Уверен, что идеи и предложения, высказанные в ходе конференции, окажутся полезными в практической работе.

Директор Департамента культуры
Ханты-Мансийского автономного Округа – Югры
Артур Альбертович Латыпов

**Уважаемые коллеги!**

Приветствую организаторов и участников VIII Всероссийской научно-практической конференции «Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства», посвященной 50-летнему юбилею Сургутского музыкального колледжа, который можно сегодня по праву назвать мощным научно-педагогическим центром Ханты-Мансийского автономного округа – Югры!

Тематика и формат проведения конференции подтверждается востребованностью и актуальностью рассматриваемых вопросов, являет собой поле для обсуждения самых острых и ключевых проблем в развитии художественного образования России.

Выражаю уверенность, что обсуждаемые вопросы определят вектор профессионального взаимодействия, сотрудничества педагогов образовательных организаций в сфере культуры и искусства, создадут основу для профессионального общения и обмена опытом как в педагогическом, так в исполнительском плане.

Желаю участникам конференции успешной и плодотворной работы, высоких творческих и практических результатов.

Ректор Российской академии музыки имени Гнесиных,
доктор искусствоведения,
профессор, почетный работник сферы образования РФ,
Лауреат Премии Правительства РФ
Александр Сергеевич Рыжинский

**Дорогие друзья!**

От лица Ассоциации музыкальных образовательных учреждений приветствую организаторов и участников VIII Всероссийской научно-практической конференции «Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства».

Ежегодная конференция стала поистине важным событием в сфере отечественного художественного образования. На конференции собираются представители образовательных учреждений, которые реализуют все уровни обучения – от детских школ искусств, музыкальных школ, училищ и колледжей до крупнейших музыкальных вузов России. Такая практика является необходимой для сохранения и развития уникальной системы образования в области творчества – школа-училище-вуз.

Желаю участникам конференции обогатить свой опыт, поделиться своими новациями и достижениями в теории и практике педагогического искусства.

Также примите искренние поздравления по случаю 50-летия Сургутского музыкального колледжа. Вот уже полвека Колледж сохраняет свои традиции, развивается и на сегодняшний день является ведущим музыкальным учреждением профессионального образования в сфере культуры и искусства Ханты-Мансийского автономного округа – Югры. Здесь созданы все необходимые условия для подготовки специалистов, многие из которых продолжают обучение в лучших творческих вузах страны.

Желаем всем вам дальнейшей успешной деятельности и творческих свершений!

Президент Российской академии музыки имени Гнесиных,
Президент Ассоциации музыкальных образовательных учреждений,
Заслуженный деятель искусств РФ,
Лауреат премии Правительства РФ,
кандидат педагогических наук,
профессор
Галина Васильевна Маяровская

**Дорогие гости, учредители, коллеги, партнеры, обучающиеся, родители, представители общественности города Сургута, Ханты-Мансийского автономного округа – Югры – участники VIII Всероссийской научно-практической конференции «Теоретические и практические аспекты в сфере культуры и искусства»!**

Благодаря вашим усилиям и заинтересованности в развитии музыкального образования детей и молодежи, в решении проблем теории и практики педагогики искусства, а также в высоком уровне исполнительского мастерства юных дарований Ханты-Мансийского автономного округа – Югры и России мы имеем возможность открытия и проведения в 2022 году ставшей уже традиционной VIII Всероссийской научно-практической конференции «Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства», посвященной 50-летию деятельности одного из первых, старейших в округе образовательных учреждений среднего профессионального образования – Сургутского музыкального колледжа.

Нас отделяет от проведения I-й конференции 10 лет упорного труда и желания не только сохранения ее Всероссийского статуса, но и **создания условий потенциала ее развития** посредством расширения географии участников, увеличения взаимодействия с образовательными учреждениями культуры и искусства в трехуровневой системе художественного образования России, **эффективного сотрудничества** с социальными партнерами и всеми институтами гражданского общества, **накопления и внедрения** в образовательный процесс колледжа лучших практик профессорско-преподавательского сообщества образовательных организаций высшего образования страны, преподавателей ДШИ и **формирования системы** повышения музыкально-педагогического мастерства педагогов колледжа в работе с одаренными, талантливыми детьми и молодежью.

**За эти годы** мы **сформировали необходимое количество ресурсов и условий потенциала развития Всероссийской научно-практической конференции** «Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства» как **одного из главных системообразующих проектов колледжа.**

**От имени всего коллектива колледжа выражаю искреннее восхищение трудом наших коллег - педагогов детских школ искусств и музыкальных школ,** кто взращивает и направляет к нам, определяя режиссуру Жизни и профессионального самоопределения, способных и талантливых детей не только Ханты-Мансийского автономного округа – Югры, но и других регионов, по дороге профессионального искусства и музыкальной педагогики.

**Особые слова благодарности руководству и профессорско-преподавательскому составу** образовательных организаций высшего образования отрасли культуры, кто смог приехать на юбилей колледжа, кто находится в сотрудничестве и содружестве с Сургутским музыкальным колледжем, кто верит и делает все, чтобы синергия наших совместных усилий стала залогом больших достижений и значимых результатов культурного пространства Ханты-Мансийского автономного округа – Югры и культурных агломераций России, кто обеспечивает их развитие и преемственность поколений в кадровой политике отрасли культуры и искусства страны.

Отрадно отметить, что уже второй год Российская академия музыки имени Гнесиных выступает соорганизатором конференции при информационной поддержке Ассоциации музыкальных образовательных учреждений.

**Количество участников VIII конференции и количество заявок** на ее мероприятия, **посвященных полувековому Пути развития и достижений** коллектива колледжа, рассматриваются нами как **показатель качества обратной связи с партнерами,** как **результат создания условий интеграции** лучших практик в сфере музыкального образования и исполнительского искусства, как **сформированность системообразующего звена повышения квалификации,** уровня профессионально-педагогических и исполнительских компетенций преподавателей сферы профессионального музыкального искусства Ханты-Мансийского автономного округа – Югры и других регионов России.

**Анализ динамики количества участников конференции с 2013 года, географии их представительства по трехуровневой системе музыкального образования показывает положительную тенденцию развития этих показателей, а значит и потенциала развития самой Всероссийской научно-практической конференции** «Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства» как одного из главных системообразующих проектов колледжа **в целом.**

Желаю всем участникам плодотворного обмена опытом, эффективного профессионального взаимодействия в решении актуальных вопросов в сфере художественного образования, успешного развития необходимых личностных и профессионально-педагогических компетенций, новых перспективных задач саморазвития и самосовершенствования!

Директор БУ «Сургутский музыкальный колледж»,
заслуженный работник образования
Ханты-Мансийского автономного округа – Югры
Л.В. Яруллина

## «ПАМЯТЬ - ОСНОВА КУЛЬТУРЫ»

**Д.С. Лихачев**

***Яруллина Л.В.,***
***директор БУ «Сургутский музыкальный колледж»,***
***заслуженный работник образования ХМАО-Югры***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ - Югра***

# ПОЛВЕКА С МУЗЫКОЙ: РАЗВИТИЕ И СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ КОЛЛЕКТИВА СУРГУТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕДЖА НА ПУТИ ПОЗНАНИЯ И ДОСТИЖЕНИЙ (1972- 2022 гг.)

*История – это не только наше прошлое,*
*она определяет то, как будет выглядеть*
*общество в будущем.*

*Сургут город талантов.*
*Сюда едут «за культурой» со всех городов и поселков Югры,*
*и Сургут работает на связь с большим и*
*многообразным миром – он сам «большая» земля.*
*Это все выстраивалось годами напряженного труда.*
*Я. С. Черняк*

Сегодня мы становимся свидетелями передачи **юбилейной эстафеты** исторической страницы **45-летия коллектива Сургутского музыкального колледжа 2017 года к 50-летнему юбилею 2022 года.** Юбилейные даты всегда дают возможность ретроспективного взгляда на пройденный Путь осмысления и оценки достижений, анализа ресурсов и потенциала позитивного движения коллектива **к Картине Будущего.**

**Историю делают люди.** Юбилей дает исторический повод назвать тех первых, кто прокладывал своим трудом, профессионализмом, талантом, неуемной энергией, энтузиазмом и Верой в счастливое Будущее дорогу преемникам, последователям, призванным преумножать их достижения, сохранять заложенные традиции и, развиваясь и совершенствуясь, идти дальше – **к Вершинам Мастерства.**

Именно эту **траекторию коллективного движения коллег-единомышленников, воодушевленных единой целью и устремлениями, уверенных в созидающей Силе Искусства и Культуры, умеющих гордиться результатами своих учеников и достижениями коллектива в целом**, мы представляем **в 2022 году, в год**

**50-летия Сургутского музыкального колледжа. Коллективные усилия** сообщества преподавателей-коллег **первых десятилетий и синергетический эффект от их труда**, перешедший в **последнее десятилетие**, уже количественно и качественно выросший коллектив, но сохранивший традиции неустанного потенциала развития и движения вперед, **высекали искру таланта в учениках** и воспитывали их в преданности и любви к выбранной профессии и гуманитарным ценностям музыкального образования. Исторически сложившийся и постоянно развивающийся **институт российского художественного образования** не имеет и сегодня аналогов в мире. Мы убеждены, что **художественное образование как процесс** формирования навыков освоения и воспроизведения мира в образах, способствующих развитию творческого потенциала личности, формированию ее целостности, духовного и эмоционального богатства, а также художественно-творческая деятельность, результаты которой обладают новизной, неповторимостью, оригинальностью и общественной значимостью, должны сыграть важную роль в конструктивном изменении образования XXI века.

Так кто же те первые, благодаря которым мы имеем сегодня большие и значимые успехи в обучении и воспитании юных музыкантов – обучающихся Сургутского музыкального колледжа? Это **первый директор –** Николай Евгеньевич Кузин, выпускник Ленинградского института культуры, **первый завуч** – Валерий Иванович Чучвага. **Первые преподаватели** – Юрий Львович Сорокин, Айно Васильевна Самолина, Ирина Петровна Лесная, Владимир Павлович Маресов, Валерий Иванович Чучвага, Людмила Ивановна Чучвага, Валентина Яковлевна Шамина (Добросмыслова).

Именно они преодолели все сложности: проблемы становления учебно-воспитательного процесса, формирования методической, материально-технической базы и множество вопросов, связанных с обустройством элементарных бытовых условий.

**В 1973 году** в училище стали работать **новые преподаватели:** Наталья Васильевна Карпова, Лариса Игоревна Еремина, Александр Васильевич Муромцев, Леонид Иванович Трусов, Нелли Павловна Демина, Евгений Иванович Гусаков, ставший новым завучем.

**В августе 1974 года** по распределению Министерства культуры в Сургутское музыкальное училище приехали работать сразу **16 выпускников** из Уральской, Горьковской (Нижегородской), Астраханской консерваторий. Прекрасные специалисты, яркие личности, молодые энергичные педагоги составили основу коллектива и высоко подняли планку профессионального уровня, среди них:

Буйвид Ирина Болеславовна (Ткаченко), Диденко Лидия Ивановна (фортепиано); Марченко Владимир Николаевич (баян), Гордусенко Ольга

Ивановна (хоровое дирижирование) по направлению из Уральской консерватории;

Гришина Людмила Юрьевна (фортепиано), Гришин Владимир Игоревич (хоровое дирижирование) по направлению из Горьковской консерватории;

Герасименко Анатолий Васильевич (баян), по направлению из Астраханской консерватории;

Белецкая Алла Викторовна (фортепиано), Белецкий Валерий Григорьевич, Ницкевич Станислав Вячеславович (баян), Светлана Ивановна Марченко (вокал), Дежурова Валерия Алексеевна (русский язык и литература, английский язык) согласно поданного заявления.

**В 1974-1978 годах** в училище начали работать и внесли большой вклад в формирование коллектива и его развитие, дали России и Миру талантливых юных музыкантов: Леонид Николаевич Куракин, Ольга Павловна Рублева, Ада Михайловна Васильева, Татьяна Ивановна Егорова, Галина Ивановна Плескач, Елена Владимировна Березюкова, Надежда Михайловна Филиппенко, Людмила Ивановна Родионова, Виктор Петрович Краскин, Алла Николаевна Краскина, Владимир Васильевич Касько, Людмила Михайловна Касько, Павел Андрианович Манаков, Анатолий Васильевич Шипитько, Эдита Самиуловна Аврутина, Марк Яковлевич Аврутин, Игорь Евгеньевич Рытов, Валентина Михайловна Никифорова, Татьяна Михайловна Белоглазова (Киреева).

Именно преподаватели 70-х годов заложили основы традиций коллектива училища, перешедшие позже в традиции колледжа. Они работали ярко, самозабвенно, отдавая себя выбранному делу Жизни, выбранной профессии, постоянно находясь в поиске новых идей, творческих замыслов, проектов, проходя этот Путь вместе со студентами, реализуя принципы педагогики СОТРУДНИЧЕСТВА и СОДРУЖЕСТВА, вводя их в МИР ТВОРЧЕСТВА и его тайны, давая возможность раскрываться и развиваться способностям обучающихся и расти самим.

Неимоверно высок был авторитет преподавателей колледжа в сообществе города Сургута и Ханты-Мансийского автономного округа – Югры. Это и стало основанием создания многочисленных коллективов, как на уровне училища, так и на уровне муниципальном – города Сургута. Начала формироваться на системном уровне практика концертных и сольных выступлений. Коллектив преподавателей колледжа и созданные ими коллективы начали менять культурную среду города и округа. Формировалось новое культурное пространство Западной Сибири, источником развития которого становился город Сургут в лице музыкального училища.

**Мы и сегодня помним творческие коллективы, наполнившие общественную жизнь Сургута мощным звучанием исполнительства профессионального уровня – это хор музыкального училища** –

художественные руководители и дирижеры Ю.Л. Сорокин, А.В. Самолина, в настоящее время В.М. Никифорова; **ансамбли русских народных инструментов** различных составов – художественные руководители и дирижеры А.В. Шипитько, В.И. Меркушин, С.В. Ницкевич, С.С. Сикорский, В.П. Краскин, И.А. Шандурский, в настоящее время В.А. Акимов; **камерный оркестр** – художественный руководитель и дирижер В. Гришин, в настоящее время Е.В. Попова.

В 1990 году на базе академического учебного хора был создан **муниципальный камерный хор** (руководитель А.В. Самолина), и нет необходимости говорить, что его исполнительский состав почти целиком, так или иначе, связан своей историей создания и деятельностью с музыкальным училищем.

**Выпускники музучилища:** Е. Сигута, М. Сигута, О. Плотникова, Н. Плотников создали в 1991 году яркий сценичный, виртуозный ансамбль русских народных инструментов «Карусель» (позднее в него вошли ударник В. Калмазан и баянист А. Жмаев). Ансамбль под руководством Е. Сигута стал заметным явлением не только в сургутском культурном пространстве, но и представлял культуру Ханты-Мансийского автономного округа – Югры в России и за рубежом.

Яркой творческой вершиной деятельности музыкального училища в **1988** году стал **Центр «Классика». Его идеолог – И.Б. Ткаченко и ее сподвижники, преподаватели фортепианного отделения Сургутского музыкального училища.** В концертном зале музучилища стали выступать выдающиеся исполнители: состоялись концерты Николая Демиденко, Андрея Диева, Анатолия Сафиулина, мастер-классы В. Горностаевой, Ю. Шишкина, В. Семенова, В. Гридина, И. Пурица и др.

В мае 1993 года Сургут в очередной раз оказался в авангарде тенденций и стал третьим по счету городом России, в котором открылось отделение Международной программы «Новые имена», идейным вдохновителем, организатором и арт-директором которой стала И.Б. Ткаченко. Высокопрофессиональный преподаватель музучилища О.Д. Пилецкая с первых дней стала активно работать с программой Новые имена», проявив не только педагогическое мастерство, но и административные способности, исполняя функции художественного руководителя программы.

Стоит отметить, что программа «Новые имена Сургута» дала основания для реализации в округе, пожалуй, самого яркого и востребованного проекта по работе с одаренными и талантливыми детьми и молодежью, творческой школой «Новые имена Югры», которую Сургутский музыкальный колледж проводит с 2011 года в г. Сургут и г. Нягань совместно с ДШИ. За эти годы 569 участников из числа обучающихся детских школ искусств, профессиональных образовательных организаций получили мастер-классы выдающихся мастеров искусств по

направлениям фортепиано, фортепианный ансамбль, оркестровые струнные инструменты (скрипка, виолончель), народные инструменты (баян, аккордеон, домра, балалайка), духовые инструменты (флейта, кларнет), изобразительное искусство.

Благодаря наличию высокопрофессиональных кадров с музыкальным образованием, полученным в Сургутском музыкальном колледже, культурное пространство города и округа **с 2003 года** стала украшать Сургутская филармония.

Коллективы филармонии изначально набирались из выпускников и обучающихся музыкального училища и его преподавателей. Это камерный оркестр русских народных инструментов «Былина» – 100%, хоровая капелла «Светилен» – 53%, концертный оркестр духовых инструментов «Сургут Экспресс-бэнд» – 45%, ансамбль русских народных инструментов «Ларец» – 33%, симфонический оркестр – 21%, ансамбль песни «Отрада» – 12,5%[1]. Для них появилась очень востребованная профессиональная площадка, учреждение роста профессиональных компетенций исполнительской направленности и воплощения творческих проектов музыкантов и руководства филармонии города Сургута.

Стоит отметить, что и сегодня Сургутская филармония в лице ее директора, заслуженного работника культуры РСФСР, заслуженного деятеля культуры Ханты-Мансийского автономного округа – Югры, кандидата философских наук Якова Семёновича Черняка является нашим единомышленником и партнером. Множество творческих проектов Сургутской филармонии проходят при непосредственном участии студентов и преподавателей колледжа – это фестиваль искусств «60 параллель», Международный фестиваль «Зеленый шум». Студентам специальности «Инструментальное исполнительство» администрацией филармонии предоставлена уникальная возможность прохождения концертной практики на базе симфонического оркестра. Такое тесное, продуктивное сотрудничество для музыкального колледжа является ресурсом и гарантом высокого качества практической подготовки высококвалифицированных, мобильных выпускников.

**Свой неоценимый вклад в систему управления развитием коллектива Сургутского музыкального колледжа и учреждения в целом на каждом этапе его становления внесли первые руководители:**

– Николай Евгеньевич Кузин (1972-1974 гг.) – выпускник Ленинградского института культуры;

– Индар Кочубеевич Хейшхо (1974-1994 гг.) – выпускник Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова;

[1] Доля педагогов, выпускников и студентов Сургутского музыкального колледжа в составе творческих коллективов МАУ «Сургутская филармония» по состоянию на 2017 год

– Марк Яковлевич Аврутин (1994-2001 гг.) – выпускник Донецкого музыкально-педагогического института;

– Андрей Александрович Вилявин (2002-2011 гг.) – выпускник Сургутского музыкального училища и Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского.

Мы все, и каждый на своем месте, в отведенный ему период времени, несем **ответственность перед Будущим.** И как мы отвечали в историческом **ПРОШЛОМ,** и как мы отвечаем сейчас на **вызовы НАСТОЯЩЕГО,** зависит, каким будет **БУДУЩЕЕ** для наших детей и молодежи. Какую эстафету культуры, ее достижений и ценностей мы сможем передать последующим поколениям, чтобы не оборвалась **преемственность творчества и созидания,** чтобы развитие **креативности** у музыкантов-исполнителей позволило **поднять на новый уровень** продукты музыкального творчества.

*******

*Как важно предпринимать действия.*
*Недостаточно просто знать, нужно использовать знания.*
*Мало хотеть чего-то, нужно делать.*
*Леонардо да Винчи*

*Всегда выбирайте самый трудный путь -*
*на нем вы не встретите конкурентов.*
*Шарль де Голль*

**В год 50-летия Сургутского музыкального колледжа мы говорим о значимости актуализации образовательного потенциала искусства, об «эпохе перемен» и нашей готовности к работе в условиях неопределенности.**

**Кардинальные изменения** в жизни страны и общества становятся стратегическими вызовами для дальнесрочной **перспективы развития коллектива** колледжа, его конкурентоспособности на рынке образовательных услуг. Они обусловили вместе с новыми подходами к развитию культуры и образования в Российской Федерации **необходимость разработки Программы Развития колледжа на период 2021 – 2025 годы.**

**Разработанная и принятая коллективом колледжа Программа Развития (2021-2025 гг.),** целью которой является *обеспечение доступности, высокого современного уровня качества образования, соответствующего требованиям инновационного развития российского и мирового сообщества, потребностям жителей Ханты-Мансийского автономного округа – Югры в условиях формирования и укрепления у обучающихся российской гражданской идентичности; воспитания креативной, творческой личности на основе духовно-нравственных и культурных ценностей народов Российской Федерации, исторических и*

*национально-культурных традиций; развития эффективной социокультурной образовательной среды* **определяет условия и ресурсы позитивного сценария развития**, знания о которых позволят коллективу не потерять ориентиры устойчивости и уверенности в развитии и достижении поставленных целей и задач при турбулентности и неопределенности внешнего Мира.

Мы убеждены, что развитие подрастающего поколения зависит от того, как устроена социокультурная среда образовательного учреждения. Именно поэтому педагогический коллектив колледжа актуализирует вопрос содержания культуры: оно должно быть культивировано в социокультурной среде образовательного учреждения сферы искусства и пронизывать все процессы обучения, воспитания, развития и оздоровления (духовно-нравственного и физического) обучающихся.

Мы рассматриваем **личностные, надпредметные и предметные результаты развития каждого обучающегося и каждого преподавателя, возможности формирования индивидуальной траектории их развития** как «**точки роста**», что соответствует современным требованиям модернизации образования.

**Системообразующей основой Программы Развития колледжа на период 2021 – 2025 гг. стали разработанные коллективом семь проектов,** соответствующие основным направлениям образовательной дельности колледжа: **«Современный педагог», «Молодые профессионалы Югры», «Цифровой колледж», «Социальная активность», «Здоровьесбережение», «Развитие дополнительного профессионального образования», «Медиарилейшнз как процесс создания паблицитного капитала».**

Мы считаем, что **проектное управление образовательным процессом –** эффективный метод достижения результатов, позволяющий перевести коллектив колледжа в режим эффективного развития и опережающего управления процессами.

Заведующий кафедрой музыкального искусства эстрады Тюменского государственного института культуры, профессор Ирина Бархатова сказала о колледже: «Немного музыкальных учебных заведений умеют так тонко сочетать верность традициям и стремление к новаторству, как это удается Сургутскому музыкальному колледжу…».

Важнейшим компонентом современной стратегии развития образования в сфере культуры и искусства в России является ориентация на сочетание лучших его традиций с новейшими технологиями, доступными образованию XXI века. Сегодня невозможно представить современного специалиста и особенно преподавателя, не владеющего навыками (компетенциями) использования информационных технологий.

**В условиях цифрового общества** коллектив колледжа определил перечень **новых задач, чтобы взять новые высоты в теории и практике**

**Педагоги Искусства:** изменение или переосмысление образовательного процесса, оптимальное чередование виртуальных средств и реальных производственных (учебно-воспитательных) процессов, переход от индуктивной к дедуктивной логике обучения, мотивирование учебной активности и самостоятельности обучающихся за счет насыщенной виртуальной реальности, в целях поддержки их готовности к решению более комплексных задач. Цифровые технологии рассматриваются нами как средство повышения привлекательности выбранной профессии и вакансий на рынке труда.

На протяжении десятилетнего периода активно развивается **цифровая образовательная среда колледжа** (электронный кабинет преподавателя, электронный журнал, электронный дневник студента, корпоративная компьютерная сеть, электронный библиотечный каталог и т.д.) (рис. 1), направленная на оптимизацию образовательных процессов и эффективное использование новейших технологий в процессе обучения. Совершенствуется процедура проведения текущей и промежуточной аттестации, преподаватели активно используют **современные интерактивные технологии учета знаний обучающихся** на современных образовательных платформах (Google-формы, Quizlet, Online Test Pad, LearningApps и др.). Продвинутые преподаватели имеют **персональные мини-сайты** на образовательных порталах России. **Колледж располагает развитой корпоративной информационно-телекоммуникационной сетью, объединяющей все кабинеты и аудитории здания колледжа. Обучающимся и преподавателям обеспечена возможность пользования интерактивным учебным оборудованием и учебными пособиями.**

Рис.1

Затраченные средства **в рамках национального проекта «Культура» позволили обновить парк вычислительной техники, увеличить скорость и качество обмена информацией, обеспечить достойное проведение онлайн мероприятий. Парк вычислительной техники колледжа и лицензионное программное обеспечение на 100% соответствует требованиям федеральных государственных**

**образовательных стандартов** среднего профессионального образования по специальностям, реализуемым в колледже.

**Педагогическому коллективу в ближайшие годы предстоит поднять на новый качественный уровень развитие цифровой образовательной среды колледжа**, а именно активнее внедрять в образовательный процесс информационно-коммуникативные технологии, в том числе **разработать** серии электронных уроков по всем дисциплинам учебного плана, **обеспечить** онлайн трансляции культурно-образовательных событий и реализацию творческих проектов в дистанционном формате, **усовершенствовать** электронный журнал успеваемости, электронные кабинеты преподавателей (в 2022 году 60 ед.), **активизировать** деятельность педагогических работников по открытию и наполнению персональных сайтов (в 2022 году 30 чел.), **обеспечить учет достижений обучающихся** в электронном и общедоступном формате, **внедрить** образовательную платформу для реализации дополнительного профессионального образования и программ подготовки специалистов среднего звена.

**Одной из главных задач системного управления колледжем стало формирование и развитие эффективной системы выявления, поддержки и развития способностей и талантов детей и молодежи, направленной на самоопределение и профессиональную ориентацию обучающихся.**

Уже в 2018 году коллективом колледжа разработана и внедрена модель сетевой формы обучения одаренных детей и молодежи Ханты-Мансийского автономного округа – Югры в условиях взаимодействия ДШИ (по видам искусств) с профессиональными организациями соответствующего профиля, что обеспечило коллективу Сургутского музыкального колледжа эффективное выполнение задач поиска, выявления, развития и сопровождения одаренных детей и талантливой молодежи на системном уровне управления (рис. 2).

**Модель сетевого взаимодействия**
**Сургутского музыкального колледжа с детскими школами искусств**

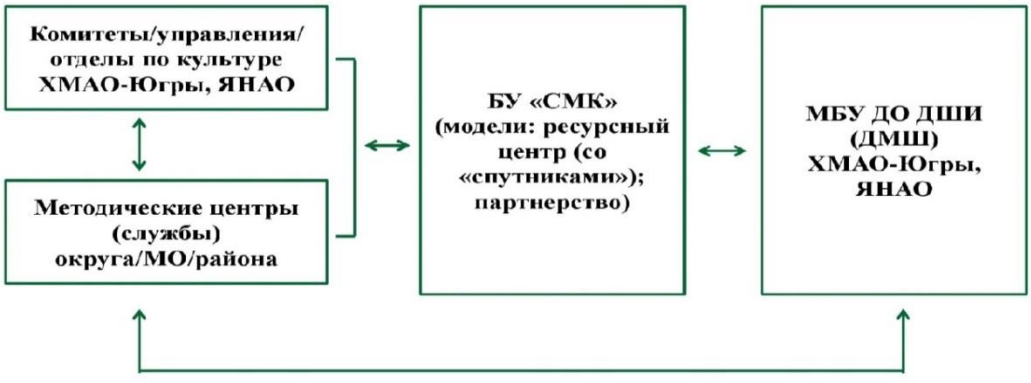



Рис. 2

Результаты реализации модели: проведено более 420 мастер-классов по 12 специализациям – фортепиано, скрипка, баян, аккордеон, домра, балалайка, гитара, ударные инструменты, духовые инструменты, хоровое пение, теория музыки, эстрадное пение); участники – 185 учащихся и 51 преподаватель ДШИ Ханты-Мансийского и Ямало-Ненецкого автономных округов.

Ценность созданного ресурса прежде всего в сохранении конкурсных условий при поступлении абитуриентов на основные специальности колледжа и возможностях прогноза набора талантливых, одаренных обучающихся – выпускников ДШИ (ДМШ) в перспективе 3-5 лет, что влияет на удержание качества образования и его высокий уровень у выпускников колледжа.

Продуктивность сложившегося сетевого механизма взаимодействия и его реализация коллективом Сургутского музыкального колледжа как ресурсного центра с развитой системой партнерских отношений обеспечивает не только возможность непрерывного обучения и преемственности уровней образования ДШИ – КОЛЛЕДЖ – ВУЗ, но и его высокий уровень качества.

В условиях быстро меняющейся внешней среды и неопределенности окружающего Мира именно стабильно работающие системы, а не разовые мероприятия позволяют преподавателям выстоять в условиях турбулентности и продолжать развиваться и совершенствоваться в направлении профессионального роста, повышения профессиональной компетентности, достижения высокого качества и эффективной деятельности с одаренными детьми и талантливой молодежью на основе постоянного саморазвития и самосовершенствования, находясь на разных уровнях системы музыкального образования России.

Только за период с **2013 года по 2022 год** обучающимися колледжа в сольных номинациях, в составах ансамблей и оркестров завоёвано **570 побед на конкурсах профессионального мастерства всероссийского и международного уровней**. В рамках реализации **Концепции развития концертной деятельности в области академической музыки, утвержденной распоряжением Правительства РФ** от 24 ноября 2015 г. № 2395-р «Концепция развития концертной деятельности в области академической музыки в Российской Федерации на период **до 2025 года**», в колледже **сформировалась традиция организации и проведения концертов для разных целевых групп населения**. За период **с 2013 по 2022 годы** силами преподавателей и студентов колледжа проведено **более 1000 концертов**: 545 – на своей площадке, 470 – в муниципальных образованиях ХМАО – Югры, ЯНАО и других городах России, которые **посетили более 141,5 тысяч слушателей.**

**Эффективность созданных оптимальных условий для выявления, поддержки и сопровождения одаренных детей и молодежи,**

**самореализации и раскрытия талантов участников образовательного процесса подтверждают: постоянный рост численности обучающихся** (2017 г. – 134 человека; 2022 г. – 162 человека) при неизменных контрольных цифрах приема граждан на обучение по образовательным программам среднего профессионального образования (48 человек) и ежегодное их выполнение в полном объеме; **увеличение количества и качества выпускников** (2017 г. – 32 человека; 2022 г. – 33 человека); **достижение оптимального уровня (свыше 66%) качественной успеваемости** по результатам промежуточных аттестаций; **высокий показатель результатов государственной итоговой аттестации – 100% абсолютной и качественной успеваемости; высокая доля выпускников, получивших по итогам обучения дипломы особого образца, только в 2022 году 33% выпускников получили красные дипломы** и как следствие **высокий процент поступления выпускников колледжа (более 85%)** в профессиональные образовательные организации высшего образования по профилю специальности и **трудоустройство (не менее 12%) по специальности.**

Эти результаты и достижения позволяют **планировать сценарий позитивной динамики развития** этого направления деятельности колледжа в траектории среднесрочной перспективы и закладывать основы образа Будущего.

Чрезвычайные события двух последних лет проверили устойчивость действующей модели на прочность. Подготовленные руководством колледжа материально-технические условия для активного использования преподавателями информационно-коммуникационных технологий в соответствии с требованиями времени, их постоянное повышение квалификации в этом направлении позволили с марта 2021 года провести обучение для 66 преподавателей округа по дополнительным профессиональным программам (повышение квалификации) в онлайн режиме, не останавливая и не прекращая оказание этой услуги в экстремально неожиданной жизненной ситуации.

**Актуализирована задача развития кадрового потенциала на всех уровнях управления колледжа. Мы понимаем,** чтобы образовательная организация успешно развивалась, важно осуществлять **эффективную кадровую политику на всех уровнях управления в коллективе.** Мы рассматриваем **кадровую политику** как неотъемлемую часть стратегии развития колледжа, а **кадровое обеспечение** – фундамент для реализации стратегии. **Индивидуальный подход** к каждому сотруднику колледжа рассматриваем как показатель эффективности кадровой политики. Постоянный анализ структуры кадров по категориям, уровню образования и квалификации сотрудников, половозрастной структуре сотрудников, форм и методов стимулирования персонала, оценки стабильности коллектива, трудовой дисциплине, действенности кадрового планирования

позволяет делать выводы об эффективности обучения кадров, возврате вложенных инвестиций, удовлетворенности работников, планировании требований к персоналу, производительности и эффективности труда.

На данном этапе развития кадровой политики колледжа **на первый план выходит задача формирования и подготовки кадрового резерва.** Активизация процессов и **скорость смены поколений** педагогических работников колледжа может сказаться на качестве подготовки обучающихся колледжа. Насущная **задача** – не допустить вхождения в зону «риска» коллектива колледжа по этому поводу. В решении данной **проблемы** целесообразно использовать, предварительно изучив их и рассмотрев возможности их внедрения такие **технологии**, как **рекрутинг** (обработка анкет, поиск сотрудников, отвечающих требованиям работодателя), **хендхантинг** (поиск ключевых, уникальных специалистов, поиск сотрудника в узкой области и на вакансии руководящих должностей) и **скрининг** (принятие решения на основе обработки анкет потенциальных сотрудников ответственными лицами).

**Профессиональная компетентность каждого сотрудника колледжа и прежде всего преподавателя –** главный ресурс обеспечения качества образования, который выступает как доминирующий фактор. **Достижение максимального эффекта интеллектуального, профессионально-компетентностного потенциала работников – цель кадровой политики колледжа в реализации новой Программы Развития (2021-2025 гг.).** Достижение поставленной цели и задач кадровой политики взаимообусловлено синергией совместных усилий по реализации разработанных коллективом колледжа **проектов «Современный педагог» и «Развитие дополнительного профессионального образования»,** отражающих приоритетные направления государственной политики в сфере воспитания, образования и молодёжной политики, подготовки кадрового резерва специалистов сферы культуры и искусства.

В этой связи необходимо сказать о новом качественном уровне деятельности за последние пять лет методической и информационно-аналитической службы колледжа. Под ее руководством **сформированы методологические основы и организационно-управленческие принципы эффективного оценивания достижений** всех направлений деятельности колледжа, **разработан и внедрен инструментарий «сценарной» технологии системы оценивания на основе критериального подхода**. Совместно с коллективом колледжа разработано **203 критерия по каждому из 8 направлений** (учебный процесс, воспитательный процесс, психолого-педагогическое сопровождение образовательного процесса, методическое и информационно-аналитическое сопровождение профессионально-педагогической деятельности педагогических работников,

позиционирование и продвижение имиджа БУ «Сургутский музыкальный колледж», кадровый потенциал коллектива колледжа, материально-техническое обеспечение образовательной деятельности, финансово-экономическое обеспечение потенциала развития образовательной организации), **что позволило эффективно осуществлять на основе принципа открытости и системности анализа информации как контрольно-управленческую функцию, так и информационно-аналитическую на всех уровнях управления и во всех структурах колледжа.**

Такая работа позволила коллективу колледжа перейти на **новый уровень управления развитием и достижениями как в учебно-образовательном процессе, так и производственном, т.е. всего коллектива Сургутского музыкального колледжа в целом.**

**Анализ достижений показателей за 3-летний период** (2019/2020, 2020/2021, 2021/2022 гг.), с учетом итогов **первого года реализации Программы Развития 2021-2025 гг.**, **позволил:**

– **получить** актуальную, достоверную, объективную и прозрачную информацию для принятия организационно-управленческих решений;

– **выявить системные основы** прогноза траектории перспективного развития, стратегии **движения к Успеху в условиях высокой неопределенности Будущего.**

**Совокупность** результатов **«позитивного сценария развития» и сценария «сохранения» – 80,3 %** (163 критерия от 203 критериев общего количества) на фоне «зоны риска» – **19,7%** (40 критериев) **мы расцениваем как ресурс** движения коллектива **к Успеху,** как обоснованный прогноз уверенного и позитивного развития **в Картине Будущего.**

**Данные проведенного анализа доказывают**, что нами были правильно сформулированы **цели,** поставлены **задачи,** определены **принципы, технологии, методы и критерии** достижения и оценивания результатов; систематизированы, прозрачны и достоверны **потоки информации**, обоснована и объективна **аналитика и результаты по ней**, **качественно изменены** процессы управления на всех уровнях деятельности коллектива, **повышена ответственность** руководителей направлений и каждого на своем месте работника.

Таким образом, планируемая **задача** – достижение 1-го места в рейтинге «сценариев» основных направлений деятельности колледжа – **сценария «позитивного развития» – достигнута.**

**В ЮБИЛЕЙНЫЙ ГОД Прогноз сценария позитивного развития колледжа в краткосрочной перспективе 2022/2023 учебного года и среднесрочной перспективе в рамках реализации Программы развития колледжа на 2021-2025 гг. подтверждается.**

**Коллективом колледжа накоплен ценный практический опыт, обоснованный теорией методологических знаний**, который коллектив передает в масштабе культурного пространства Ханты-Мансийского автономного округа – Югры и других культурных агломераций России; **сформированы новые творческие проектные линии сотрудничества и содружества** с коллективами детских школ искусств и образовательных организаций высшего образования Югры и России (52 соглашения о сотрудничестве).

Сохраняя традиции, учимся новому и меняемся, созидая Будущее! – таково сформулированное кредо деятельности коллектива Сургутского музыкального колледжа.

Мы помним, что нет ничего невозможного там, где царит ДУХ СОТРУДНИЧЕСТВА.

Мы понимаем, что в быстро меняющемся Мире, важно, чтобы система профессионального образования была гибкой, реагировала на изменения, касающиеся как технологий, так и организации труда.

Управление изменениями становится особо насущной задачей менеджмента в образовании.

Наши результаты труда показывают, что на пройденном Пути в 50 лет сильной стороной деятельности преподавателей и руководства колледжа всегда было умение дружить и сотрудничать со всеми партнерами, со всеми, кто поддерживает наши инициативы, кто не хочет и не может стоять на месте, кто неравнодушен к судьбе талантливых и одаренных детей, кто готов не пожалеть времени и вложиться как интеллектуально, так и практически в ПОЗИТИВНЫЙ СЦЕНАРИЙ РАЗВИТИЯ системы художественного образования культурных агломераций России.

Нашей задачей, как и прежде, остается – работать так, чтобы было КОМУ ПЕРЕДАВАТЬ и КОМУ ТВОРИТЬ КУЛЬТУРУ.

**Уверенность позитивной динамики развития колледжа подкрепляют достижения педагогического коллектива и обучающихс**я, получивших высокую оценку Правительства Ханты-Мансийского автономного округа – Югры, Сургутский музыкальный колледж:

– награжден Благодарственным письмом полномочного представителя Президента Российской Федерации в Уральском федеральном округе (2017);

– награжден Благодарностью полномочного представителя Президента Российской Федерации в Уральском федеральном округе (2022);

– Лауреат-Победитель Всероссийского конкурса организаций «ЛидерыОтрасли.РФ» (2022);

– лауреат Всероссийского конкурса «Лучшие образовательные организации Российской Федерации – 2020»;

– входит в список «100 Лучших профессиональных образовательных организаций Российской Федерации»;

– лауреат Всероссийского конкурса «Лучшие колледжи Российской Федерации – 2019»;

– дважды лауреат первой степени премии «Событие», учрежденной Департаментом культуры и искусства Ханты-Мансийского автономного округа – Югры в области культуры, искусства и кино в номинации «Образовательное учреждение»;

– награжден Грантом Губернатора Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Образование в сфере культуры и искусства»;

– трижды лауреат городского конкурса «Успех года» в номинации «Культурное просветительство» (2013, 2014,2017);

– о студентах и преподавателях Колледжа упоминается в энциклопедиях «Лучшие люди России» и «Одаренные дети – будущее России».

**Воспитывать талантливую молодежь – значит, обучать креативно!**

Поздравляю всех с прекрасно и достойно пройденной дорогой, длиною в 50 легендарных лет! Для истории – это мгновение, для многих из нас – активная, полная надежд, замыслов и свершений Жизнь, посвященная главным ценностям Человечества – Созиданию, Творчеству, Развитию, Становлению и Формированию новых юных поколений Будущего!

**Список литературы:**

1. Информационно-аналитический отчет о деятельности Сургутского музыкального колледжа 2021/2022 учебный год / Коллектив авторов. – Сургут, 2022. – 332 с.
2. По клавишам искусства, по струнам мастерства… / Коллектив авторов. Сургут: Винчера, 2012. – 120 с.
3. Программа Развития Бюджетного профессионльного образовательного учреждения Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж» / Коллектив авторов. – Сургут, 2021. – 123 с.
4. Симфония наших сердец/Сургутский музыкальный колледж. – Сургут, 2017. – 78 с.

***Царегородцева Л.М. ,***
***кандидат искусствоведения, доцент,***
***руководитель предметно-цикловой комиссии***
***«Фортепиано»***
***преподаватель специальности***
***«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

# ИМПРОВИЗАЦИИ И ЗАКОНОМЕРНОСТИ: К ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО ОТДЕЛА СУРГУТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО УЧИЛИЩА

*– Ты любишь музыку?*
*– А тебе нравится дышать?*
*(из к/ф «Это очень забавная история»)*

1961 год. Не было амбициозности, велеречивости. Большой гражданский подвиг и короткая телеграмма: «Я нашел нефть. Вот так, Салманов». И появилась необходимость освоить, обиходить «с нуля» эту трудную, северную, мерзлую часть территории России, чтобы в непривычном холоде с непрекращающимися дождями и сыростью, бесконечной зимой, добывать тепло. Еще была перспектива большого труда и решимости сделать что-то очень важное, зна́чимое для страны и для себя, для каждого. Потому что узнали, что именно здесь – такие трудные и такие нужные России нефть и газ.

Еще не так хорошо знали слово «инфраструктура». Просто ничего не было: ни благоустроенного жилья, ни магазинов, ни больниц, ни парикмахерских, ни городского транспорта, ни библиотек… Зато была большая, нет – гигантская стройка. Энтузиазм первопроходцев и первооткрывателей привлек на Обский север, за далекий «за Урал», много энергичных, талантливых людей, имеющих волю и бесстрашие создавать идеи. А когда объединяются людские и материальные ресурсы – появляются надежда и возможность воплощения этих идей, и это – *закономерность*.

На фоне большого количества социально-экономических проблем идея создать в молодом, как бы заново рождающемся городе, музыкальное училище была поистине гениальной *импровизацией*.

Город строили, как умели, как могли в тех сложнейших реалиях. Музыкальное училище начало свою работу в поистине «спартанских» условиях, когда еще и здание-то толком не было закончено.

1972 год – начало истории Сургутского музыкального училища. И в эту историю фортепианный отдел начал вписывать свои строки с момента основания. Первый год стал настоящим испытанием для специалистов, приехавших в этот необустроенный край. Первым пианистам – Ирине Петровне Лесной и Валентине Яковлевне Шаминой (Добросмысловой) – для работы было предоставлено одно пианино. Сложности были во всем. Отсутствовали элементарные бытовые условия. Пока ожидали жилье, жили на 3 этаже училища. Лишь в 1976 г. сотрудникам было выделено 36 квартир в новом доме – малосемейном общежитии.

Также острый недостаток ощущался по всем позициям материально-технического оснащения: музыкальные инструменты, ноты, книги, методические материалы и т.д.

В 1973 году удалось осуществить невероятное – «выбить» для училища и, в первую очередь, для пианистов – 25 новых роялей! Это произошло благодаря неуемным хлопотам и управленческой *импровизации* первого директора музучилища Николая Евгеньевича Кузина и преподавателя Юрия Львовича Сорокина, первого приглашенного преподавателя с высшим профессиональным хоровым образованием. Им удалось убедить вышестоящее руководство, что обучение в музыкальном училище может быть только на роялях, и их должно быть в классе два! Этот факт, по сути, ознаменовал начало полноценной работы фортепианного отдела.

Понимание важности культурного подъема на осваиваемых территориях *закономерно* нашло отражение в кадровой политике. Для работы в новом творческом училище приглашались самые достойные кадры. Так, в этом же 1973 году педагогический штат училища пополнили выпускницы Ленинградской государственной консерватории, пианистки Наталья Васильевна Карпова и Лариса Игоревна Еремина.

Самоотверженный героизм простых житейских будней, вера в необходимость и общественную зна́чимость общего дела придавали силы для того, чтобы, пережив сложный период становления и обустройства, преподаватели фортепианного отдела заработали «в штатном режиме», выполняя свою главную задачу, – воспитание молодых специалистов-пианистов.

Из 42 человек первого выпуска в 1976 году было 18 пианистов! Многие пианисты этого зна́кового первого выпуска стали ведущими преподавателями детских музыкальных школ и, воспитав десятки талантливых детей, своей деятельностью установили связь двух важнейших ступеней музыкального образования: школа – колледж. Среди первых счастливых обладателей дипломов специалистов – преподавателей игры на фортепиано, концертмейстеров – были Ирина Аверкиева (Буканина), впоследствии Заслуженный деятель культуры ХМАО – Югры, Тамара Кобрина, Евгения Баимова, Нелли Шелгачева (впоследствии

Соколова), Ирина Сидорова (Мутуль), впоследствии член Союза фотохудожников России, член Союза журналистов.

Поэтика работы на далеком Севере в новом музыкальном училище, энтузиазм и предвкушение большой интересной работы продолжали привлекать молодых энергичных талантливых пианистов, людей, впоследствии ставших для представителей музыкального сообщества города «легендой», людей, чьи творческие *импровизации* составили самую суть культурного феномена Сургута.

*Закономерно*, что в 1974 году по распределению Министерства культуры СССР, а в большей степени – по зову сердца и велению времени, поднимать культурную «целину» в Западно-Сибирском регионе, в Сургутское музыкальное училище прибыли 16 молодых специалистов, среди которых были две пианистки: Людмила Юрьевна Гришина (Горьковская государственная консерватория) и Ирина Болеславовна Буйвид (Ткаченко) (Уральская государственная консерватория). В этом же году в Сургут приехал выпускник Ленинградской государственной консерватории Игорь Евгеньевич Рытов. В 1977 году, окончив Сургутское музыкальное училище, свою трудовую деятельность начала Нина Евгеньевна Рытова (впоследствии – выпускница Ленинградской государственной консерватории). В 1978 году педагогический коллектив фортепианного отдела пополнили Марк Яковлевич и Эдита Самуиловна Аврутины (выпускники Донецкого и Харьковского институтов искусств).

Фортепианный отдел продолжал развиваться, принимая молодых преподавателей, каждый из которых *импровизированно* привносил в многообразие пианистических традиций свою лепту. В начале 80-х годов педагогический коллектив Сургутского музыкального училища принял Ольгу Дмитриевну Пилецкую (Ростовский государственный музыкально-педагогический институт) и Светлану Георгиевну Лалаян (Азербайджанская государственная консерватория им. У. Гаджибекова). В конце 80-х годов – новое пополнение: окончив Красноярский институт культуры, вернулась в Сургут уже в качестве молодого специалиста выпускница Сургутского училища Алла Михайловна Шандурская. Также приступила к профессиональной деятельности Любава Михайловна Царегородцева, выпускница Академического музыкального колледжа при Московской государственной консерватории и Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова.

С 1974 по 1994 годы – 20 лет – фортепианным отделом руководила Ирина Болеславовна Ткаченко. Талантливый музыкант, организатор выдающегося дарования, она не только обозначила планку высочайшего уровня работы этого подразделения училища, *закономерно* ставшего действительным флагманом культуры развивающегося города, но и своими потрясающими *импровизациями* инициировала ряд важнейших

направлений дальнейшего развития культурной жизни Сургута и далее Ханты-Мансийского автономного округа – Югры.

*Закономерно*, что переплетение различных исполнительских фортепианных школ, подобно своеобразному катализатору, послужило возникновению на фортепианном отделении творческой синергии, настойчиво требовавшей реализации. Вместе со своими сподвижниками – преподавателями фортепианного отдела Ирина Ткаченко *сымпровизировала*, а потом реализовала поистине грандиозные идеи:

– организовать в Сургуте Центр «Классика» для того, чтобы приглашать самых замечательных музыкантов – исполнителей и педагогов – с концертами и мастер-классами (стремительно развиваясь, «Классика» не просто становится альтернативой или заменой несуществующей тогда филармонии, но по масштабу и грандиозности творческих амбиций могла бы поспорить с артистическим менеджментом европейского уровня);

– наладить связи и дружбу с Международным благотворительным общественным фондом «Новые имена» с участием талантливых детей города в творческих школах в Москве и Суздале;

– пробудить в Сургуте традиции и атрибутику театральной жизни, для чего провести на базе Дворца культуры «Нефтяник» Театральные фестивали;

– для молодых талантливых исполнителей провести творческие школы «Мир через культуру», где работали известные деятели культуры, профессиональные педагоги по многим направлениям (эстрадный вокал, сценическая речь, актерское мастерство, история искусств, танец, этикет и протокол). Особенность этих школ заключалась в том, что они, наполняя *импровизационностью* формы и методы обучения, проходили на борту теплохода «Леонид Соболев», который держал путь от причала Северного речного порта Москвы через всю акваторию до Санкт-Петербурга по живописнейшим местам России по маршруту Москва – Углич – Кострома – Ярославль – Горицы – Кижи – Мандроги – Санкт-Петербург. Как отметил А.В. Филипенко (губернатор Ханты-Мансийского автономного округа – Югры с 1995 по 2010 гг.) «Они [дети] очень много получают в профессиональном плане, а это так важно для нас. Югра – территория отдаленная, но это территория нового освоения. Каждый из полутора миллионов наших жителей должен иметь все то, что имеют остальные жители России. Школа помогает нашим талантливым ребятам реализовать свои культурные потребности».

В 1994 году И.Б. Ткаченко передает руководство фортепианным отделом прекрасному педагогу и пианистке Светлане Георгиевне Лалаян, продолжившей хранить и приумножать традиции фортепианного сообщества Сургутского музыкального училища. А в 1995 году Ирина Ткаченко возглавляет в Ханты-Мансийске Концертно-театральный центр «Югра-Классик», идеологию которого она придумала и продумала, и

строительство которого на завершающем этапе ей пришлось курировать. *Закономерно*, что в эти годы в КТЦ «Югра-Классик» произошло много событий поистине грандиозного масштаба: «Год Мариинки в Югре», «Югорский трамплин» и т.д. Через несколько лет Ирина Болеславовна была приглашена во Владивостокскую «Мариинку», там потребовался ее опыт, интеллект и тяга к креативной *импровизации*.

Заслуги И.Б. Ткаченко *закономерно* были высоко оценены. Она удостоена высокой награды – почетного звания «Заслуженный деятель искусств России».

Так, из провинциального городка, довольствующегося «вторичными» продуктами культурной жизни, Сургут *закономерно* выходит на орбиту общения с выдающимися деятелями культуры и искусства. Это может невероятным, но в концертном зале Сургутского музыкального училища студенты, преподаватели колледжа и музыкальных школ, любители музыки слушали выдающихся, концертирующих по всему миру, музыкантов Любовь Тимофееву (Москва), Андрея Диева (Москва), Николая Демиденко (Москва), Дмитрия Алексеева (Москва), Даниила Крамера (Москва), Игорь Худолей (Москва), Наталью Панкову (Екатеринбург), Ольгу Русину (Екатеринбург). Далее к этому творческому союзу присоединятся прекрасные исполнители Ирина Бочкова (Москва), Кирилл Родин (Москва), Анатолий Сафиуллин (Москва) и другие признанные авторитеты мира музыкального искусства.

Поверив в большие перспективы развития музыкального искусства в сибирском регионе, педагогическим мастерством с сургутскими преподавателями и учениками щедро делятся такие мэтры отечественной исполнительской школы как В.В. Горностаева и Л.Н. Наумов (Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского), И.И. Наумова (Гнесинская десятилетка), Е.А. Левитан, В.Д. Шкарупа (Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского).

Участие программе «Новые имена» послужило катализатором профессионального роста обучающихся. Жизнь стала наполненной подготовкой к концертам, творческим школам в Москве и Суздале, мастер-классам с профессорами Московской консерватории В.В. Кастельским, Л.Н. Наумовым, С.Л. Доренским, Т.А. Гайдамович, А.З. Бондурянским, А.А. Мндоянцем, Л.В. Рощиной, О.Е. Мечетиной и другими замечательными преподавателями отечественной фортепианной школы.

Во многом благодаря *импровизационной* синкретике этих событий возникла связь с ведущими фортепианными педагогами, открылись новые высокие исполнительские ориентиры и возможность качественной подготовки выпускников не только к успешной сдаче государственных экзаменов, но и к дальнейшему поступлению в самые престижные вузы Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Нижнего Новгорода, Саратова и т.д.

В 1992 году преподаватели фортепианного отдела инициировали Открытый окружной конкурс юных пианистов и преподавателей ДМШ «Волшебные клавиши». *Закономерно*, что первый председатель жюри – Андрей Борисович Диев, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, лауреат международных конкурсов, Мастер-преподаватель большого числа творческих школ для пианистов. Основная цель конкурса – выявление и поддержка одаренных детей и профессионально-перспективных молодых пианистов.

В 1996 году отдел пополнился еще одним замечательным музыкантом – Еленой Мирчевной Владыкиной, вернувшейся в «Alma mater» с дипломом Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова.

Продолжая развитие в соответствии с новыми запросами сургутского музыкального сообщества и тенденциями музыкального образования, в музыкальном училище в 1997 году в концертном зале устанавливают инструмент, по праву почитаемый «королем музыкальных инструментов» – орган. С этого времени студенты фортепианного отдела имеют счастливую возможность постигать искусство игры и *импровизации* на органе и, выступая в амплуа органистов в концертах, знакомить слушателей с прекрасной органной музыкой от барокко до современности.

1997 год – еще одно значимое событие: с целью обеспечения сургутских пианистов качественным инструментарием в октябре парк инструментов был пополнен концертным роялем мирового бренда «Steinway».

В 2000 году фортепианный отдел был *закономерно* удостоен Гранта Губернатора за реализацию творческого проекта «Год Шопена в Сургуте». Главная задача проекта – пропаганда наследия великого композитора, а также повышение исполнительского мастерства студентов отдела, включивших в концертные программы сложнейшие произведения Шопена – баллады, скерцо, этюды прелюдии. Итогом проекта стала поездка в Варшаву (Польша) для выступления на XIV Международном конкурсе им. Ф. Шопена.

Большое значение для воспитания юных пианистов, для обеспечения преемственности образовательных ступеней «школа – колледж» имеет Городской открытый конкурс «Рояль собирает друзей». Его история началась в 2009 году и была связана с 415-летием Сургута и 15-летием Сургутского отделения «Новые имена». Председатель жюри – Заслуженный учитель РФ, преподаватель Академического музыкального колледжа при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского Ольга Евгеньевна Мечетина, в жюри – воспитанники сургутского отделения программы «Новые имена», лауреаты предыдущих лет. Победители получают право выступления на сцене Сургутской филармонии в сопровождении симфонического оркестра!

За многолетнее успешное педагогическое творчество, за преданность профессии преподаватели фортепианного отдела Сургутского музыкального колледжа были удостоены почетных званий: Заслуженный деятель искусств РФ – И.Б. Ткаченко; Заслуженный учитель РФ – Э.С. Аврутина; Кавалер Медали ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени – О.Д. Пилецкая; Заслуженный деятель культуры ХМАО-Югры – Л.Ю. Гришина, О.Д. Пилецкая, С.Г. Лалаян, Н.Е. Рытова, А.М. Шандурская, Е.М. Владыкина.

В разные годы педагогический состав фортепианного отдела пополнялся молодыми специалистами – выпускниками, окончившими вузы и вернувшимися в родной город, в родное училище: Н.Е. Рытова, А.М. Шандурская (Старожук), Е.М. Владыкина (Лышакова), Н.В. Павленко (Кушпель), С.А. Кузьменко, Е.А. Мишина (Киняшова), О.В. Рындина (Бовина), Е.В. Олейник (Мутылина), Ю.В. Лаврентьева (Батакова), И.Д. Бабчук, А.П. Кубай.

Молодой энергичный и инициативный педагог, Ирина Дмитриевна Бабчук руководила отделом с 2019 по 2021 годы.

В 2021 году отдел возглавила Царегородцева Любава Михайловна, почетный работник среднего профессионального образования РФ, кандидат искусствоведения, доцент, Заслуженный деятель культуры ХМАО-Югры. К этому времени ее творческая биография пополнилась 20-ю годами работы в Центре искусств для одаренных детей Севера (г. Ханты-Мансийск), а также опытом работы в образовательных учреждениях высшей школы: Тамбовский музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова (1997 – 2001 гг.), Ханты-Мансийский филиал Российской академии музыки имени Гнесиных (2002 –2015 гг.).

В 2022 году традиционные творческие школы и мастер-классы, которые провели П.В. Федотова, Д.В. Чефанов (Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского), Е.С. Брахман, Н.В. Гринес (Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки), были *импровизационно* пополнены мастер-классами в рамках проекта «Посольство мастерства» и «Новое передвижничество», реализуемого Петербургским Домом музыки. С талантливыми молодыми пианистами провел уроки профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, декан фортепианного факультета Л.М. Зайчик.

Доброй традицией стало творческое сотрудничество с Сургутской филармонией и ее руководителем, директором Яковом Семеновичем Черняком. Благодаря этому студенты-пианисты имеют уникальную возможность выступления в качестве солистов с симфоническим оркестром.

Фортепианные концерты с Симфоническим оркестром Сургутской филармонии исполняли:

Фаррахова Э. (Моцарт В. Концерт № 23, Сен-Санс К. Концерт соль минор);
Иванова О. (Шостакович Д. Концерт)
Газимова Р. (Аренский А. Концерт, Рахманинов С. Концерт № 2, Бетховен Л. Концерт № 5), в рамках Всероссийской акции «20-летие газеты «Музыкальное обозрение» – Григ Э. Концерт, а в рамках празднования «25-летие газеты «Музыкальное обозрение» – Моцарт В. Концерт № 23);
Иванова К. (Рахманинов С. Концерт № 2);
Курочкина А. (Бах И. С. Концерт ре минор;
Цюпа М. (Бах И. С. Тройной концерт для скрипки, флейты и клавира)

В 2022 году в Тюмени с симфоническим оркестром Тюменской филармонии выступила победитель V Окружного открытого конкурса «Солист оркестра» Егорова Мария (Моцарт В. Концерт № 20, ч. 1).

В разные годы яркое творчество молодых пианистов, воспитанников Сургутского музыкального колледжа, было представлено в Концертном зале Штаб-квартире ЮНЕСКО (г. Париж. Франция), на Международном фестивале «Искусство без границ» (г. Берлин, Германия), в Российском Фонде культуры, в Международном Доме музыки (г. Москва), в рамках XVII Международного фестиваля Ю. Темирканова «Рождественские встречи в Северной Пальмире» (г. Санкт-Петербург), в Концертном зале Третьяковской галереи, в Концертном зале им. П. Чайковского (дважды в рамках программы «Новые имена» (г. Москва), в рамках творческих школ в Суздале, Сургуте.

Ежегодно молодые пианисты вносят в актив достижений колледжа десятки наград. За 50 лет они стали обладателями около 20 Гран-При и более 500 званий лауреатов международных и всероссийских, региональных и окружных конкурсов. История побед обучающихся фортепианного отдела в конкурсах началась в 1991 году (первый «исторический» Всероссийский конкурс-фестиваль состоялся в Сызрани). Юбилейный 2022 год был ознаменован победами в значимых мероприятиях – Общероссийского конкурса «Молодые дарования России», Всероссийском форуме «Молодость. Творчество. Мастерство» (КТЦ «Югра-Классик», г. Ханты-Мансийск).

За 50 лет фортепианный отдел выпустил 381 специалиста, из них 56 человек с красным дипломом. Это 15 % от общего числа выпускников.

Выпускники фортепианного отдела достойно несут звание выпускника фортепианного отдела Сургутского музыкального колледжа. Получив качественную подготовку в колледже, они *закономерно* успешно продолжают обучение в вузах, совершенствуя профессиональное мастерство с тем, чтобы потом обучать детей игре на фортепиано в детских школах искусств, передавать тонкости искусства игры на фортепиано в музыкальных колледжах, высших учебных образовательных

учреждениях, выступать на концертных площадках страны в качестве солистов, концертмейстеров, камерных ансамблистов.

***Сигута М.Б.,***
***руководитель предметно-цикловой комиссии***
***«Инструменты народного оркестра»***
***преподаватель специальности***
***«Инструментальное исполнительство»***
***(инструменты народного оркестра – домра)***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ - Югры***

## ЮБИЛЕЮ НАРОДНОГО ОТДЕЛА СУРГУТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕДЖА ПОСВЯЩАЕТСЯ…

В 2022 году Сургутскому музыкальному колледжу исполняется 50 лет.

Отдел «Инструменты народного оркестра» тоже празднует свое 50-летие, так как открылся в день основания данного учебного заведения в 1972 году.

Первые педагоги отдела прибыли в Сургут по окончании разных музыкальных вузов бывшего Советского Союза. Основателем отдела и его первым заведующим был Валерий Иванович Чучвага, выпускник Харьковского института искусств им. И.П. Котляревского.

Первый педагогический состав – это преподаватели по классу баяна и аккордеон: Анатолий Васильевич Герасименко (выпускник Астраханской государственной консерватории), Владимир Николаевич Марченко (выпускник Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского), Станислав Вячеславович Ницкевич, Леонид Иванович Трусов, Владимир Павлович Маресов (выпускники Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки). С первых дней на отделе была творческая атмосфера. Из всех обучающихся студентов-баянистов и аккордеонистов был организован оркестр многотембровых баянов, руководителем которого стал В.П. Маресов.

В 1975 году в Сургутское музыкальное училище были приглашены Владимир Васильевич Касько – преподаватель по классу балалайки (учился в Киевской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, в классе профессора Евгения Григорьевича Блинова, а с III курса перевелся вслед за педагогом в Уральскую государственную консерваторию им. М.П. Мусорского) и Людмила Михайловна Касько – преподаватель по классу домры (выпускница Краснодарской государственной академии культуры). Благодаря этим педагогам в училище открываются классы струнно-

щипковых инструментов – домры и балалайки. Также в этом году педагогический состав пополнился новыми преподавателями по классу баяна и аккордеона Виктором Петровичем и Аллой Николаевной Краскиными (выпускники Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского), Анатолием Васильевичем Шипитько (выпускник Московского государственного института культуры), Натальей Петровной Шипитько. С их приездом стали преподаваться все предметы специального цикла, был открыт класс дирижирования. Оркестр баянов пополнился группами домр и балалаек и стал полноценным оркестром русских народных инструментов, возглавил который А.В. Шипитько.

1976 год – первый выпуск – 15 студентов: 2 аккордеониста и 13 баянистов. Среди них – талантливый преподаватель ДШИ № 1 г. Нижневартовска Кадушников Александр Андреевич. В 1977 году в училище приезжают работать Леонид Николаевич Куракин (Харьковский государственный институт искусств им. И.П. Котляревского), Ада Михайловна Васильева и Станислав Сигизмундович Сикорский. С этого года отдел возглавил Владимир Васильевич Касько.

Период энергичных 70-х годов характеризуется активным становлением отдела, его значимости в Тюменской области, налаживанием творческих связей с другими учебными заведениями страны, началом участия студентов и педагогов в профессиональных конкурсах. Оркестр русских народных инструментов превратился в один из лучших учебно-творческих коллективов и с успехом гастролировал по округу. Наряду с ним были созданы также унисон балалаечников (руководитель В.В. Касько) и различные ансамбли педагогов: дуэт В.В. Касько (балалайка) и С.С. Сикорский (баян), семейный дуэт баянистов А.Н. Краскина и В.П. Краскин, трио В.Н. Марченко (баян), С.И. Марченко (вокал) и В.В. Касько (балалайка).

С появлением у студентов на III курсе дисциплины «Педагогическая практика» преподаватели Л.М. Касько и Н.П. Шипитько возглавили подготовку абитуриентов для поступления в училище. Будущее показало, что такая ориентация была полностью оправдана. На отдел за весь период поступило более 80 учащихся базы педагогической практики. Популярность народной музыки была очень велика, на отделе в 1979, 1993 и 2003 были самые большие выпуски – по 17 студентов!

Благодаря активной кадровой политике директора училища Индара Кочубеевича Хейшхо, уже к концу 80-х – началу 90-х годов народный отдел пополнили выпускники Сургутского музыкального училища, вернувшиеся после окончания обучения в вузах:

Анатолий Борисович Жмаев – выпускник Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского, класс баяна, аккордеона;

Олег Николаевич Литошек – выпускник Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского, класс баяна, аккордеона;

Андрей Александрович Вилявин – выпускник Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского, класс баяна, аккордеона;

Евгений Вениаминович Сигута – выпускник Донецкой государственной консерватории им. С.С. Прокофьева, класс балалайки, инструментовки, дирижирования;

Марина Борисовна Сигута (Луценко) – выпускница Донецкой государственной консерватории им. С.С. Прокофьева, класс домры (до 3 курса училась в Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского);

Ирина Валерьевна Алябьева (Гончар) – выпускница Петрозаводского филиала Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, класс домры.

В эти же годы стали работать на отделе преподаватели, окончившие и другие училища: Ольга Семеновна Радаева (Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского), класс домры; Игорь Алексеевич Шандурский (Красноярский государственный институт искусств), класс баяна, аккордеона.

В 1984 году отдел народных инструментов возглавил Заслуженный Учитель Российской Федерации Леонид Николаевич Куракин. Талантливый, высокопрофессиональный педагог, энтузиаст своего дела, он сумел создать Сургутскую баянную школу, воспитав целую плеяду учеников и последователей. В этот период особенно высоко поднялась планка концертно-конкурсного исполнительства народников.

Леонид Николаевич – это зрелость, надежность, профессиональная компетентность, требовательность к себе и коллегам, ученикам, настойчивость в достижении поставленной цели. Он пользуется заслуженным авторитетом у творческой интеллигенции и общественности г. Сургута и округа. В колледже проработал 34 года, из них 27 лет – заведующим отделом народных инструментов. В течение этого периода – 70 выпускников. Почти все они поступили в ВУЗы (12 человек – в Российскую академию музыки им. Гнесиных). 75 раз студенты Отдела народных инструментов становились лауреатами конкурсов: 52 человека стали лауреатами международных и всероссийских конкурсов (КУБОК МИРА, ГРАН-ПРИ конкурса Петропавловские ассамблеи, две золотых и три серебряных медали на Дельфийских играх, ГРАН-ПРИ на конкурсе КУБОК РОССИИ), также 23 студента стали лауреатами Региональных конкурсов, из них 3 – ГРАН-ПРИ.

Леонид Николаевич признан ЛУЧШИМ УЧИТЕЛЕМ Международного конкурса Классическое наследие в Москве. Студенты класса Л.Н. Куракина были постоянными участниками концертов,

выступали с сольными программами не только на концертных площадках Сургута, но и других городов России и странах ближнего и дальнего зарубежья: Германии, Франции, США. Многие из учеников, получив высшее образование, возвратились в округ. Они достойно трудятся и имеют высокие педагогические и исполнительские результаты, среди них – А.Б. Жмаев, Р.Р. Валиев, Т.Т. Мамедов, А.П. Пересидлый, В.А. Акимов, многие стали преподавателями в ДМШ и ДШИ Сургутского района и округа.

Л.Н. Куракин является непререкаемым авторитетом в области педагогической деятельности баянного искусства не только в Ханты-Мансийском автономном округе, но и за его пределами. В 2011 году Леонид Николаевич уезжает из Сургута. В настоящее время Л.Н. Куракин живёт и работает в Москве в системе музыкального образования в ДМШ «Надежда», где заведует отделом народных инструментов, также в ДМШ им. Игумнова ведет класс баяна. Л.Н. Куракин продолжает композиторскую деятельность: в 2016 г. издан Сборник пьес для учащихся в классе баяна в ДМШ; готовятся к изданию еще несколько сборников пьес и произведений крупной формы для баяна.

В 1993 году открывается класс гитары. Приглашается выпускница училища Анастасия Викторовна Куракина (Краскина), выпускница Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского.

С притоком молодых сил и укомплектованием коллектива преподавателями разных поколений, формирующих и передающих эстафету традиций, отдел инструментов народного оркестра стал представлять собой солидную профессиональную школу, демонстрирующую высокие результаты своей работы.

В 2001 году на отдел приходит работать выпускник Вячеслав Александрович Акимов (класс баяна, аккордеона), окончивший Саратовскую государственную консерваторию им. Л.В. Собинова, и в 2007 г. – Алексей Алексеевич Федулов (класс гитары), окончивший Уральскую государственную консерваторию им. М.П. Мусоргского.

В 2008 году Людмила Михайловна Касько открывает класс национальных инструментов коренных народов Севера, студенты знакомятся с такими инструментами, как торсаль-юх, нинь-юх, наркас-юх, тумран, бубен, санквылтап и учатся играть на них.

В 2011 году после отъезда Леонида Николаевича Куракина из Сургута, руководителем предметно-цикловой комиссии «Инструменты народного оркестра» назначается Марина Борисовна Сигута.

В 2014 году по инициативе Анатолия Борисовича Жмаева родился уникальный проект, представленный в авторской учебной программе «Изучение родственных инструментов (цифровой аккордеон, бандонеон)». Студенты отдела осваивают инновационные технологии в современном исполнительстве на редких видах язычковых и электронных инструментах

– бандонеон и V-ACCORDION. С 2015 года итоговая государственная аттестация проходит с участием цифрового аккордеона и бандонеона. Председатель государственной итоговой аттестации, Заслуженный артист РФ, профессор Уральской государственной консерватории им. М. Мусоргского, Валерий Дмитриевич Шкарупа отмечал отсутствие подобных аналогов в образовательных учреждениях Уральского федерального округа. В 2022 году готовится к выходу в печать «Учебное пособие по игре на цифровом аккордеоне». За эти годы обучающиеся семь раз становились победителями всероссийских и международных конкурсов, в том числе престижнейшего соревнования баянистов планеты «Кубок мира».

К 2021 году отдел пополнился новым поколением молодых, талантливых педагогов-народников, также выпускников колледжа:

Ринат Рафикович Валиев (класс баяна, аккордеона) – выпускник Российской академии музыки им. Гнесиных;

Петр Владимирович Мазурик (класс баяна, аккордеона) – выпускник Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского;

Теймур Таирович Мамедов (класс баяна, аккордеона; методика преподавания на инструменте) – выпускник Российской академии музыки им. Гнесиных;

Азат Аликович Рашитов (класс гитары) – выпускник Нижегородской государственной консерватории им. Глинки;

Полина Андреевна Кузнецова (Рябова) (класс гитары) – выпускница Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского.

Сейчас на отделе работают 12 преподавателей, из них 11 – это выпускники Сургутского музыкального колледжа (училища):

Жмаев Анатолий Борисович, Почетный работник среднего профессионального образования Российской Федерации, обладатель знака «За заслуги перед округом», преподаватель по классу баяна, аккордеона (выпуск 1981 года, класс Заслуженного учителя Российской Федерации Куракина Л.Н.);

Радаева Ольга Семеновна, преподаватель по классу домры;

Алябьева Ирина Валерьевна, Заслуженный работник образования ХМАО – Югры, преподаватель по классу домры (выпуск 1983 года, класс Заслуженного работника культуры РФ Касько Л.М.);

Сигута Марина Борисовна, Заслуженный работник образования ХМАО – Югры, руководитель предметно-цикловой комиссии «Инструменты народного оркестра», руководитель городским методическим объединением преподавателей по классу домры и балалайки, преподаватель по классу домры (выпуск 1986 года, класс Заслуженного работника культуры РФ Касько Л.М.);

Сигута Евгений Вениаминович, Заслуженный деятель культуры ХМАО-Югры, преподаватель по классу балалайки (выпуск 1987 года, класс Касько В.В. и Журавлева Е.В.);

Куракина Анастасия Викторовна, преподаватель по классу гитары (выпуск 1993 года, класс Катина О.Ю. и Сигута Е.В.);

Акимов Вячеслав Александрович, преподаватель по классу баяна, аккордеона, Лауреат международных и всероссийских конкурсов (выпуск 1996 года, класс Заслуженного учителя Российской Федерации Куракина Л.Н.)

Валиев Ринат Рафикович, преподаватель по классу баяна, аккордеона, Лауреат международных и всероссийских конкурсов, обладатель «Кубка мира» в Португалии (выпуск 2002 года, класс Заслуженного учителя Российской Федерации Куракина Л.Н.);

Мамедов Теймур Таирович, преподаватель по классу баяна, аккордеона, Лауреат международных и всероссийских конкурсов (выпуск 2002 года, класс Заслуженного учителя Российской Федерации Куракина Л.Н.);

Мазурик Петр Владимирович, преподаватель по классу баяна, аккордеона, Лауреат международных и всероссийских конкурсов (выпуск 2006 года, класс Почетного работника среднего профессионального образования Российской Федерации Жмаева А.Б.);

Рашитов Азат Аликович, преподаватель по классу гитары, Лауреат международных и всероссийских конкурсов (выпуск 2012 года, класс Федулова А.А.);

Кузнецова Полина Андреевна, преподаватель по классу гитары, Лауреат международных и всероссийских конкурсов (выпуск 2016 года, класс Федулова А.А.).

За достижениями отдела, конечно же, стоит многолетний, огромный, вдохновенный и кропотливый труд всего преподавательского коллектива и его неизменных соратников – концертмейстеров**.** Доброго слова заслуживают концертмейстеры отдела, внесшие большой вклад в подготовку студентов-музыкантов: Людмила Юрьевна Гришина, Эдита Самуиловна Аврутина, Дмитрий Степанович Кивенко, Алла Михайловна Шандурская, Любава Михайловна Царегородцева, Елена Мирчевна Владыкина, Юлия Александровна Напольских, Наталья Викторовна Алехина, Александра Павловна Кубай и, работающие сейчас на отделе – Заслуженный деятель культуры ХМАО-Югры Татьяна Леонидовна Панихина и выпускники колледжа, лауреаты международных и всероссийских конкурсов Наталия Владимировна Павленко и Демид Анатольевич Жмаев.

Оркестр русских народных инструментов отдела превращается из обычного студенческого в концертный коллектив, гастролирующий по городам округа, а затем и выезжающий на конкурсы, становится лауреатом

Международных и Всероссийских конкурсов, получая высокие награды – Гран-При и I премии. В разные годы коллективом руководили Заслуженный работник культуры РФ, Заслуженный деятель искусств, Народный артист Республики Адыгея Анатолий Васильевич Шипитько, Станислав Вячеславович Ницкевич, Заслуженный деятель культуры ХМАО-Югры Владимир Иванович Меркушин, Станислав Сигизмундович Сикорский, с 1982 – 2005г. – Виктор Петрович Краскин, с 2005 - 2021 – Заслуженный деятель культуры ХМАО-Югры Игорь Алексеевич Шандурский, с 2021 – оркестром руководит Вячеслав Александрович Акимов. С сентября 2021 года оркестр стал называться «Сияние Югры».

Сейчас в оркестре представлены все инструменты традиционного, сложившегося в конце XIX века, национального русского оркестра: балалайки и домры всех разновидностей, гусли, баяны, духовые (флейта, гобой, жалейки), а также различные ударные инструменты. В настоящее время оркестр состоит из 50 исполнителей. За время существования коллектива с ним работали и признанные мастера музыкального искусства: Народный артист РСФСР, художественный руководитель и главный дирижер Государственного ансамбля «Россия» Виктор Федорович Гридин, Заслуженный артист России Юрий Васильевич Шишкин, Заслуженный артист России, профессор Уральской консерватории Михаил Иванович Уляшкин, профессор, заведующий кафедрой струнных народных инструментов РАМ им. Гнесиных Андрей Александрович Горбачев, Народный артист России, профессор РАМ им. Гнесиных Александр Андреевич Цыганков, солистка и концертмейстер Национального академического оркестра народных инструментов России им. Н.П.Осипова, старший преподаватель РАМ им. Гнесиных, кандидат искусствоведения Екатерина Николаевна Мочалова.

За 50 лет педагогической и творческой деятельности отдел «Инструменты народного оркестра» выпустил 451 специалиста, из них 40 выпускников получили дипломы с отличием.

Выпускники отдела поступили в образовательные учреждения высшего образования в Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Красноярске, Краснодаре, Новосибирске, Петрозаводске, Ростове-на-Дону, Нижнем Новгороде, Магнитогорске, Куйбышеве, Харькове, Донецке, Минске, Челябинске, Тюмени, Тобольске, Перми, Тольятти, Саратове, Омске, Самаре, Уфе, Астрахани, Тамбове, Сургуте, Нижневартовске, Ханты-Мансийске.

Отдел гордится неоднократными победами своих студентов на конкурсах различного уровня. В активе отдела – самые высокие награды международных и всероссийских конкурсов: 9 раз студенты по классу баяна завоевали звание Лауреата на Чемпионате мира «Кубок мира» и «Трофей мира» (Франция, Швейцария, Канада, Австрия, Финляндия, Италия, Россия), из них 5 раз стали Чемпионами мира. Завоеваны 2

золотые, 2 серебряные и 1 бронзовая медали на Дельфийских играх России. Лауреатами Общероссийского конкурса «Молодые дарования России» стали 6 студентов.

Всего: 11 Гран-при, 350 званий лауреатов I, II и III степени, 90 званий дипломантов.

В разные годы из выпускников отдела организовывались коллективы, которые и сегодня являются визитной карточкой города Сургута:

С 1982 года создан муниципальный камерный оркестр русских народных инструментов «Былина» МАУ «Сургутская филармония» (руководители: В.И. Меркушин, А.В. Шипитько, Л.Н. Куракин, И.А. Шандурский, Е.В. Сигута, Ю.В. Рябцева). В оркестре играют 98% выпускников отдела.

С 1991-2006 – лауреат Международного конкурса, ансамбль русских народных инструментов «Карусель» (руководитель Е.В. Сигута). В ансамбле играли все выпускники отдела – Е.В. Сигута, М.Б. Сигута, Н.Б. Плотников, О.Л. Плотникова, О.Н. Литошек, А.Б. Жмаев.

С 2002 года – ансамбль русских народных инструментов «Ларец» МАУ «Сургутская филармония» (руководитель В.А. Акимов). В ансамбле играет 70% выпускников отдела (В.А. Акимов, Ю. Буреев, Д. Буреева, Я. Нагребельная, Ю. Макарова).

С 2011 года – Дуэт «UGRA» МАУ ««Сургутская филармония» – Р. Валиев и П. Мазурик.

Выпускники – гордость отдела, ныне работают преподавателями в детских школах искусств, музыкальных колледжах, высших учебных образовательных учреждениях, удостоены почетных званий, являются концертирующими музыкантами, солистами филармоний, артистами музыкальных коллективов, известных как в нашей стране, так и далеко за ее пределами:

Адаев Денис – руководитель оркестра, Кубанский казачий хор, г. Краснодар;

Цыпкин Антон – группа «Пелагея», г. Москва;

Будкин Дмитрий – артист оркестра, концертмейстер Государственного академического русского народного хора им. М.Е. Пятницкого;

Сивчук Николай – солист Московской государственной академической филармонии;

Нивин Иван – солист Пермской филармонии;

Валиев Ринат и Мазурик Петр – солисты Сургутской филармонии;

Ивашина Ольга – заместитель начальника отдела по работе с целевыми программами Российской академии музыки им. Гнесиных, г. Москва;

Федулов Алексей Алексеевич, доцент кафедры оркестровых народных инструментов Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, г. Челябинск;

Листунов Евгений – фольклорный коллектив «Живы традиции Руси», г. Москва;

Колтунов Евгений Евгеньевич – директор департамента культуры Ямало-Ненецкого автономного округа;

Вилявин Андрей Александрович – директор Сургутского музыкального колледжа с 2002 по 2011 г.

Болотнова (Чернышевская) Ванда Юрьевна – директор Городского культурного центра, г. Сургут;

Карпова (Федяева) Наталия, Заслуженный деятель культуры ХМАО – Югры, фотопортрет размещен на доске Почета отрасли культуры Сургутского района (Распоряжение администрации Сургутского района), преподаватель Белоярской ДШИ;

Русанова (Чаузова) Юлия, Заслуженный деятель культуры ХМАО – Югры, заведующая отделением народных инструментов ДШИ № 3 г. Сургута. В тесном сотрудничестве с А.Б. Жмаевым, куратором ДШИ № 3 с 1990 г. подготовила 11 абитуриентов для Сургутского музыкального колледжа, поступивших в класс А.Б. Жмаева и продолживших своё музыкальное образование в музыкальных вузах страны;

Ранда (Юдина) Светлана, Почетный работник общего образования РФ, известный новосибирский композитор-песенник, автор детских песен и педагог (выпущено более 20 альбомов), «Женщина года – 2008» (Новосибирск), создала Фонд поддержки детской авторской песни «Пойте вместе с нами»;

Чагина (Скоробогатова) Наталья, фотопортрет размещен на доске Почета г. Сургута в 2015 и 2019 годах (Распоряжение главы города Сургута), преподаватель ДШИ № 1 г. Сургута.

Новое поколение педагогов – это опытные и молодые воспитанники нашего колледжа, продолжатели его традиций, заложенных и оставленных им в наследство Мастерами. В их развитие они внесут свой талант, свое вдохновение и свой профессиональный труд.

В этот Юбилей желаю любимому отделу несомненных успехов во всех начинаниях! Пусть на отделе всегда царит дух созидания, стремление покорять новые вершины! Пусть оттачивается мастерство и профессионализм! Воплощаются в жизнь новые проекты и достигаются новые ПОБЕДЫ!

***Тушкова М.А.,***
***руководитель предметно-цикловой комиссии***
***«Оркестровые струнные инструменты»,***
***преподаватель специальности «Инструментальное***
***исполнительство» (оркестровые струнные инструменты)***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

# «ВСЕ – ПРИХОДЯЩЕ, А МУЗЫКА ВЕЧНА!»: ОБ ОТКРЫТИИ ОТДЕЛА ОРКЕСТРОВЫХ СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В СУРГУТСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ КОЛЛЕДЖЕ

Отдел струнных смычковых инструментов в Сургутском музыкальном училище был открыт в 1974 году.

Первым преподавателем стал Александр Гирский (скрипка), проработавший в училище три года. В 1977 году в Сургут приехала выпускница Харьковского института искусств им. Котляревского – Ольга Павловна Рублёва (скрипка). В этом же году в училище пришёл работать Павел Андрианович Манаков (виолончель), взявший на себя полномочия заведующего отделом.

В 1979 году состоялся первый выпуск класса скрипки О.П. Рублёвой – Зоя Латышева.

В 1980 году штат отдела пополнился новыми преподавателями – Евгения Абрамовна Мельмонт (скрипка) и Александр Васильевич Груздев (виолончель), которые также активно сотрудничали с преподавателями отдела «Фортепиано», совмещая работу в классе камерного ансамбля.

1995 год стал значительным для отдела. Сразу 4 преподавателя пришли в колледж, дав новый толчок в развитии отдела, внеся в его жизнь новую свежую энергию: выпускница Алма-Атинской консерватории им. Курмангазы – Ольга Геннадьевна Герасимчук (виолончель), выпускница Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова Елена Дмитриевна Галяга. А также выпускники училища прежних лет: Екатерина Владимировна Попова (скрипка), окончившая Новосибирскую государственную консерваторию им. М.И. Глинки, и Оксана Владимировна Дорошенко (альт), окончившая Уральскую государственную консерваторию им. М.П. Мусоргского. В этом же году О.Г. Герасимчук стала заведующей отделом.

В 2006 году за большой вклад в развитие отечественного профессионального музыкального образования О.П. Рублёвой было присвоено высокое почётное звание «Заслуженный учитель России».

В 2011 году за заслуги в развитии культуры почётное звание «Заслуженный деятель культуры Ханты-Мансийского автономного округа – Югры» было присвоено Е.Д. Галяга.

В 2011 году, на смену ушедшей на заслуженный отдых О.П. Рублёвой, в колледж пришла работать Маргарита Андреевна Тушкова (скрипка). В 2013 году М.А. Тушкова стала руководителем предметно-цикловой комиссии «Оркестровые струнные инструменты».

В 2015 после ухода О.Г. Герасимчук класс виолончели вели выпускники Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского Дарья Алексеевна Баранцева (2015 – 2018 гг.), Яна Викторовна Бурковская (2018 –2020 гг.), выпускник Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова – Александр Александрович Горбатько (2020 – 2022 гг.).

В 2017 году Екатерина Владимировна Попова за особые заслуги в области педагогической деятельности в образовательных организациях культуры и искусства ХМАО-Югры была удостоена звания «Лауреат премии Губернатора».

В 2020 году на смену О.В. Дорошенко в колледж пришла работать выпускница Государственной классической академии им. Маймонида – Дарья Владимировна Щербатая (альт).

За все годы работы отдел выпустил 159 специалистов, из них 23 «красных» диплома (с отличием).

Многие выпускники ПКЦ ОСИ после окончания колледжа успешно поступали в музыкальные вузы страны: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Российская академия музыки им. Гнесиных, Государственный музыкально-педагогический институт им. М.М. Ипполитова-Иванова, Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакого, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского, Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, Магнитогорская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Волгоградская консерватория им. П.А. Серебрякова, Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Челябинский государственный институт культуры, Уфимский государственный институт искусств им. З. Исмагилова, Белорусская государственная академия музыки, а также Академия музыки, театра и изобразительных искусств (г. Кишинёв).

Сегодня отдел оркестровых струнных инструментов представляет собой коллектив опытных преподавателей.

Тушкова Маргарита Андреевна – руководитель предметно-цикловой комиссии «Оркестровые струнные инструменты», преподаватель высшей

квалификационной категории (скрипка), окончила Сургутское музыкальное училище (класс О.П. Рублёвой), Уральскую государственную консерваторию им. М.П. Мусоргского по специальности «Инструментальное исполнительство (скрипка)», аспирантуру искусств при Уральской государственной консерватории (класс Заслуженной артистки России, доцента С.Д. Уманской). Студенты класса М.А. Тушковой являются лауреатами и дипломантами конкурсов различного уровня – международных, всероссийских, окружных; постоянные участники концертов, исполняют сольные программы, выступают в отчетных концертах колледжа, в детских школах искусств города Сургута и Сургутского района, принимают участие в мастер-классах профессоров ведущих вузов культуры и искусства России. Маргарита Андреевна неоднократно приглашалась председателем и членом жюри конкурсов различного уровня, приглашённым экспертом на итоговых аттестациях ДШИ и ДМШ Сургутского района, городов ХМАО-Югры. Выпускники М.А. Тушковой успешно поступают в вузы нашей страны, трудятся в школах искусств и различных оркестрах РФ.

Галяга Елена Дмитриевна – Заслуженный деятель культуры Ханты-Мансийского автономного округа – Югры, преподаватель высшей квалификационной категории БУ «Сургутский музыкальный колледж» (скрипка), закончила Ростовскую государственную консерваторию им. С.В. Рахманинова (класс Н.З. Волынской). Студенты Елены Дмитриевны составляют основу камерного оркестра «Каприччио» Сургутского музыкального колледжа. Ученики Елены Дмитриевны более 90 раз становились лауреатами городских, областных, региональных, всероссийских и международных конкурсов. Все выпускники Е.Д. Галяга продолжают своё обучение в высших профессиональных образовательных учреждениях сферы культуры и искусства, а после окончания вузов достойно трудятся в музыкальных школах городов Сургута, Ноябрьска, Тюмени, работают в симфоническом оркестре Сургутской филармонии.

Попова Екатерина Владимировна – лауреат премии Губернатора ХМАО – Югры, преподаватель высшей квалификационной категории (скрипка, оркестровый класс), в прошлом выпускница нашего училища (класс Е.А. Мельмонт). Е.В. Попова начала работу в Сургутском музыкальном колледже как руководитель ансамбля скрипачей. В 1996 году она заканчивает Новосибирскую государственную консерваторию им. М.И. Глинки (класс профессора Буй Конг Тхань), а в 1999 году на базе учебного ансамбля создаёт камерный оркестр «Каприччио» (которым руководит по сей день). Также ведёт класс камерного ансамбля и квартетный класс. Выпускники Е.В. Поповой показывают высокие результаты, сдавая государственные выпускные экзамены.

Щербатая Дарья Владимировна – преподаватель БУ «Сургутский музыкальный колледж» (альт, скрипка), тоже выпускница нашего

колледжа (класс О.П. Рублёвой). С отличием окончила Государственную классическую академию им. Маймонида по специальности «Инструментальное исполнительство (альт)», там же прошла обучение в ассистентуре-стажировке. Является лауреатом международных конкурсов, фестивалей. С 2021 года работает артистом симфонического оркестра Сургутской филармонии. Студенты класса Дарьи Владимировны принимают участие в концертах колледжа, мастер-классах, а также концертах симфонического оркестра Сургутской филармонии.

Преподаватели отдела, помимо педагогической работы, ведут активную методическую и просветительскую деятельность. Консультации и мастер-классы для обучающихся и преподавателей ДМШ и ДШИ способствуют укреплению и налаживанию крепких связей в рамках программы по профориентации и творческому сопровождению талантливых детей.

Одним из важнейших достижений за годы существования ПЦК ОСИ является создание исполнительской школы на струнных инструментах в г. Сургуте, Ханты-Мансийском автономном округе-Югре и за его пределами, укрепление высокого уровня исполнительского мастерства на струнных инструментах, обеспечение г. Сургута и округа специалистами как преподавателями ДШИ и ДМШ, так и артистами оркестров. Радует, что многие из них окончили музыкальные вузы и вернулись работать в округ. Наши выпускники успешно преподают в детских школах искусств г. Сургут (ДМШ № 3 – М.С. Жирова, В.М. Моисеева, Н.Г. Леонтьева; ДШИ № 2 – Х.В. Ванина, А.Е. Переверзева, Н.В. Чобан; ДШИ №1 – О.Ш. Кобрина; ДШИ им. Г.Кукуевицкого – И.В. Баронова, П.П. Батурина, Д.А. Запорощенко). Мало наберется детских школ искусств нашего округа и соседнего ЯНАО, в которых выпускники нашего колледжа не учили бы детей прекрасному и светлому искусству. Выпускники нашего колледжа работают почти во всех ДШИ и ДМШ.

Открытие ПЦК «Оркестровые струнные инструменты» в Сургутском музыкальном училище позволило создать в город Сургуте сначала струнный, а затем камерный и симфонический оркестры – вначале за счёт преподавателей отделения, а позже студентов и выпускников. Более 70% артистов симфонического оркестра МАУ «Сургутская филармония» являются выпускниками нашего колледжа, составляя основу этого оркестра.

Отдельно хочется остановиться на создании и развитии симфонического оркестра в Сургуте. Владимир Игоревич Гришин, выпускник Горьковской консерватории, придя работать в училище в 1983 году, сначала стал руководителем струнного оркестра, в котором играли преподаватели училища О.П. Рублёва, П.А. Манаков, Е.А. Мельмонт, Л.М. Лобарева, а также их ученики – Е. Вишнякова (Никитенко), И. Бурыкина (Баронова), О. Дорошенко, Е. Елисеева (Попова). А после создания в

училище отдела духовых и ударных инструментов В.И. Гришин при любом удобном случае старался вводить в состав оркестра духовые инструменты. Так в колледже появился симфонический оркестр «Концертино». При этом оркестр кардинально изменился и достиг достаточно высокого уровня и успеха, стал выступать уже как концертный коллектив, выезжать на гастроли в города округа. Первый концерт «Концертино» состоялся в конце ноября 1983 года. Солистами выступили: Л. Гришина (фортепиано), В. Тоноян (труба), П. Манаков (виолончель), Е.Д. Галяга (скрипка), И. Карецкая (альт), А. Груздев (виолончель), который также часто выступал с оркестром и как певец.

Новая жизнь симфонического оркестра Сургутского музыкального училища началась в 1997 году с приездом в Сургут профессионального дирижёра Б.В. Лагоды. Он сформировал полноценный оркестр и постепенно превратил его в настоящую концертную единицу. В оркестре играли все преподаватели отдела, а также студенты и выпускники. Оркестр стал широко известен за пределами ХМАО. На всей территории Западной Сибири и Уральского региона, до возникновения симфонического оркестра в Сургуте, подобные коллективы существовали только в Екатеринбурге и Омске. По примеру Сургута и в других крупных городах стали создавать свои симфонические оркестры (Челябинск, Курган, Тюмени). Развитие оркестрового симфонизма в Сургуте прямо или косвенно оказало влияние на рост музыкальной культуры не только в ХМАО – Югре, но и в Уральском и Сибирском федеральных округах.

Со временем симфонический оркестр разросся и «вышел» за пределы колледжа, став одним из основных коллективов МАУ «Сургутская филармония».

В 1999 году после этого «отделения» в колледже остался камерный оркестр, руководителем которого стала Е.В. Попова, дав ему название «Каприччио». Камерный оркестр успешно развивается, осуществляет сложные и интересные проекты не только с начинающими солистами, но и выдающимися музыкантами: заслуженный артист России Ю.В. Шишкин, народный артист РФ В.А. Семёнов, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского И.В. Бочкова, народный артист РФ И.П. Мозговенко, народный артист РФ В.П. Круглов, заслуженный артист РФ А.Б. Тростянский.

Коллектив неоднократно в полном составе выезжал в Летнюю творческую школу в Суздале. Оркестр «Каприччио» успешно выступал на различных престижных мировых сценах, представляя не только программу «Новые имена Сургута», но и молодое исполнительское искусство Югры: в Большом концертном зале им. П.И. Чайковского (1999, 2001, 2005, 2007 гг.), Московском международном Доме музыки (концерт «Молодые таланты Югры», 2017 г.), в Концертном зале ЮНЕСКО в Париже, концертном зале Библиотеки им. Хаммершильда в Нью-Йорке.

За годы существования камерный оркестр «Каприччио» более 5 раз становился лауреатом Гран-при Международных и Всероссийских конкурсов. В копилке оркестра так же блестящая победа в 2008 году в Барнауле на конкурсе Пьяццолы.

Большое значение для развития отдела имели мастер-классы ведущих преподавателей страны: профессоров и доцента МГК им. Чайковского И.В. Бочковой, А.Б. Тростянского, А.Н. Селезнёва, М.И. Кесельман, В.М. Иванова, профессоров РАМ им. Гнесиных В.К. Тонхи, Б.И. Талалая, ректора ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова В.И. Вороны, профессора СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова А.Е. Шустина, профессоров УГК им. Мусоргского В.В. Рева, М.Ю. Уткина, доцента НГК им. Глинки И.В. Лежнёвой.

Студенты ПЦК ОСИ постоянные участники летней творческой школы в г. Суздале, осенней творческой школы «Новые имена Югры» в г. Сургуте, где так же получают мастер-классы и, находясь в творческой среде, участвуют в концертах.

В рамках прохождения концертной практики студенты в составе симфонического оркестра участвуют в международных фестивалях искусств Сургутской филармонии «60 параллель», «Зелёный шум», а также в премьерах концертных программ.

Ежегодно проводятся концерты выпускников не только в Органном зале БУ «Сургутский музыкальный колледж», но и в залах ДШИ и ДМШ городов и поселков ХМАО-Югры и ЯНАО. Закончив школу и став студентами Сургутского музыкального колледжа, они возвращаются с концертами в родные пенаты, демонстрируя своё исполнительское искусство школьным преподавателям, и заряжают юные сердца маленьких музыкантов восторгом музыки.

С 2015 года на базе БУ «Сургутский музыкальный колледж» проходит Открытый окружной конкурс исполнителей на струнно-смычковых инструментах «По струнам мастерства». Впервые конкурс исполнителей на струнно-смычковых инструментах прошел в 1992 году по инициативе преподавателей струнного смычкового отдела Сургутского музыкального училища под руководством П.А. Манакова. Главной идеей конкурса тогда и сейчас является выявление и поддержка одарённых детей и профессионально-перспективных молодых музыкантов, укрепление и развитие творческих связей преподавателей и обучающихся образовательных учреждений в сфере культуры и искусства ХМАО – Югры. В 2022 конкурс проводился в одиннадцатый раз. За время проведения конкурса в нем приняло участие более 1400 юных исполнителей на струнных смычковых инструментах ХМАО – Югры и ЯНАО.

Идея проведения городского открытого конкурса «Поющая струна» тоже исходила из колледжа: в 1996 году О.Д. Пилецкая, художественный

руководитель Международной благотворительной программы «Новые имена», стала главным идейным вдохновителем городского конкурса. А преподаватели ПЦК ОСИ являются постоянными членами жюри городского конкурса.

На отделе существуют множество замечательных традиций. Одна из них – проект «Мастер и ученик». В рамках этого проекта проходили концерты, в которых юные скрипачи играли в дуэте с народной артисткой России, профессором МГК им. Чайковского И.В. Бочковой. В последние 7 лет эту традицию помогает осуществлять профессор МГК им. Чайковского А.Б. Тростянский, выступая на сцене колледжа и Сургутской филармонии со студентами нашего колледжа.

Развитие отделения и профессиональная подготовка студентов невозможны без главных помощников преподавателей в учебном процессе, концертной жизни и конкурсной деятельности студентов – без концертмейстеров. Большая доля успеха отделения – это и их заслуга, их титанический и напряжённый труд. Так, первыми концертмейстерами и помощниками преподавателей стали В.Г. Кожемякина, Л.М. Царегородцева, О.Д. Пилецкая, позже к ним присоединились Е.М. Владыкина, Т.Л. Панихина, О.М. Грабарук, А.П. Кубай, Е.В. Олейник, Д.А. Жмаев, В.А. Пучков.

***Попова А.А.,***
***руководитель предметно-цикловой комиссии***
***«Теория музыки***
***преподаватель музыкально-теоретических дисциплин***
***Мокиич В.Ю.,***
***преподаватель музыкально-теоретических дисциплин***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## ПРЕДМЕТНО-ЦИКЛОВАЯ КОМИССИЯ «ТЕОРИЯ МУЗЫКИ» СУРГУТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕДЖА: ЧЕРЕЗ ТРАДИЦИИ К НОВЫМ ГОРИЗОНТАМ

В 2022 году Сургутскому музыкальному колледжу исполняется 50 лет. Теоретический отдел в колледже был открыт два года спустя с момента основания учебного заведения – в сентябре 1974 года. Пройдя долгий путь становления, отдел продолжает развиваться и готовить музыкантов-профессионалов четырех специальностей: «Теория музыки», «Инструментальное исполнительство», «Хоровое дирижирование» и «Музыкальное искусство эстрады».

У истоков традиций отдела стояли первые преподаватели-теоретики – Татьяна Ивановна Егорова и Евгений Иванович Гусаков, которые «в четыре руки» вели все музыкально-теоретические дисциплины! Благодаря их труду в 1978 году специальность «Теория музыки» окончили первые выпускники: Н.И. Тарасевич, Р.А. Белошапка, Т.А. Копейкина (Швец), Л.Ю. Родионова, А.В. Абакумова (Думская).

К 1980-м годам педагогический коллектив пополнился специалистами, которые только окончили ведущие музыкальные вузы страны: Г.И. Плескач, С.А. Гришко, Е.В. Березюкова, Н.М. Филиппенко, И.Н. Анашкина, Б.А. Стариченко. В 1990-е годы ряды преподавателей пополнились молодыми специалистами: О.А. Малашонок, Л.В. Ратий, Р.П. Поздеева, К.В. Братанов, Л.Б. Лагода, О.В. Карнаушенко, Л.Л. Кравец. Уже в начале нового тысячелетия в музыкальном колледже стали работать М.А.Уланова, И.В. Григоренко (Черницина), Д.Г. Мухаметзянова. С 2013-2014 гг. на отделе работали Н.Н. Лукиянова и А.В.Абнасырова.

В настоящее время предметно-цикловая «Теория музыки» состоит из 10 преподавателей: М.А.Уланова, К.В. Братанов, Е.А. Валдаева, Т.П. Калинкина, А.А. Попова, В.В. Шитова, Е.Н. Букреева, В.Ю. Мокиич, Э.В. Федорова, С.С. Зятьков. Шесть преподавателей являются выпускниками Сургутского музыкального колледжа: М.А. Уланова, Е.А. Валдаева, В.В. Шитова, Е.Н. Букреева, В.Ю. Мокиич и Э.В. Федорова. Стоит отметить, что благодаря нашим выпускникам в образовательном процессе сохраняется преемственность традиций, заложенных на теоретическом отделе с момента его открытия.

Деятельность преподавателей и студентов специальности «Теория музыки» обширна. К числу важных сохранившихся традиций можно отнести организацию конкурсов среди студентов: конкурс музыкальных диктантов с использованием информационно-компьютерных технологий (2003, организаторы – Е.И. Гусаков, Л.В. Ратий, О.А. Малашонок); конкурс вокальных ансамблей (2004, организатор – К.В. Братанов); конкурс к юбилею Н.М. Ладухина (2004, организатор – Б.А. Стариченко); конкурс на лучшую обработку народной песни (2005, организатор – Б.А. Стариченко); конкурс на лучшее исполнение фуги И.С. Баха (2006, организаторы – Л.В. Ратий, О.А. Малашонок); Окружной конкурс по музыкально-теоретическим дисциплинам (2006); конкурс по чтению с листа (2008, 2012, организаторы – Л.В. Ратий, О.А.Малашонок); конкурс вокально-интонационных упражнений В.В. Кирюшина (ежегодно, организатор – Л.Б. Лагода); «Пифийские игры» (2012, организатор – М.А.Уланова); конкурс на лучшее вокально-ансамблевое исполнение полифонических произведений И.С. Баха (ежегодно с 2016, организатор – А.А.Попова); олимпиада по «Музыкальной литературе» и «Теории музыки» (2016, организаторы – Н.Н.Лукиянова, А.А.Попова, А.В.Абнасырова) [3].

На основе приобретенного опыта в организации конкурсной деятельности, преподавателями ПЦК «Теория музыки» были разработаны задания для Окружного конкурса по музыкально-теоретическим дисциплинам для учащихся ДМШ и ДШИ, студентов СПО и преподавателей, который, начиная с 2019 года, проходит ежегодно. В 2022 году в нём приняли участие 157 конкурсантов из ХМАО-Югры, ЯНАО, Республик Карелия, Марий Эл, Орловской и Рязанской областей. Конкурс получил положительные отзывы от конкурсантов, многие из которых уже не в первый раз принимают в нём участие. Возможной перспективой развития данного направления может стать создание Всероссийского конкурса по музыкально-теоретическим дисциплинам.

Благодаря сплоченной работе коллектива Сургутский музыкальный колледж является площадкой для проведения Всероссийского конкурса «Глазуновский диктант», организованного Петрозаводской государственной консерваторией имени А.К. Глазунова, а также участвует в проведении Международной просветительской акции «Всеобщий музыкальный диктант», организованной Студенческим советом Российской академии музыки имени Гнесиных.

Педагогический коллектив предметно-цикловой комиссии «Теория музыки» регулярно участвует в жюри городских и окружных конкурсов, а также регулярно демонстрируют высокий уровень профессионального мастерства, участвуя и становясь лауреатами музыкальных состязаний. С.С. Зятьков – член Союза композиторов Российской Федерации, чье творчество известно далеко за пределами Сургута, является победителем I Всероссийского конкурса композиторов «Avanti» (г. Москва, 2018), VI Открытого конкурса композиторов «Время Прокофьева» (г. Москва, 2021). К.В. Братанов четыре года подряд становится лауреатом международного конкурса «Карусель мелодий» (г. Лянтор, г. Ханты-Мансийск), занимает 3 место в IV Открытом окружном конкурсе по музыкально-теоретическим дисциплинам (г. Сургут, 2022), а также является дипломантом конкурсов «Хоровая лаборатория XXI века» (г. Санкт-Петербург, 2018), «Молодая классика» (г. Вологда, 2018, 2020), VI Всероссийская научно-практическая конференция «Педагогическая практика – путь к индивидуальной педагогике» (г. Саратов, 2022). В 2019 году В.В. Шитова и А.А. Попова стали лауреатами VI Международного конкурса среди музыкантов Grand Music Art в номинации «Музыковедение».

Не менее значимы достижения и студентов-теоретиков. За последние годы они активно принимают участие и занимают места в конкурсах окружного, всероссийского и международного значения: VIII Всероссийская открытая олимпиада по музыкально-теоретическим дисциплинам (г. Саратов), VIII Международный конкурс художественного творчества «Классика и современность» (г. Екатеринбург), Седьмая Международная олимпиада по музыкальной литературе и слушанию

музыки (г. Екатеринбург), Всеобщий музыкальный диктант (г. Москва), Общероссийский конкурс «Молодые дарования России» (г. Москва), II Международная музыкально-теоретическая олимпиада имени М.И. Невитова (г. Новосибирск), Глазуновский диктант (г. Петрозаводск), V Всероссийская (с международным участием) олимпиада по музыкальной литературе (г. Петрозаводск).

За последние 5 лет под чутким руководством О.А. Малашонок отдел активно принимал участие в различных проектах колледжа и округа. С 2021 года совместно с преподавателями ПЦК «Общеобразовательные дисциплины» реализуется Окружная студенческая научно-практическая конференция «Путь к знаниям», в которой приняли участие более 100 студентов ХМАО-Югры, Нижегородской, Челябинской, Свердловской, Московской, Курганской областей, Республики Марий Эл. Хорошим фундаментом для проведения конференции послужили ранее организованные конференции: «Искусство Серебряного века» (2004), «Памяти С.И. Танеева» (2005), «О! Рахманинов…» (2006), «К юбилею Р. Шумана» (2010), «К юбилею Л. ван Бетховена» (2010), «Война. Музыка. Творчество» (2020).

Развитию творческого потенциала одаренной молодежи также способствует внеурочная деятельность колледжа, в которой преподаватели-теоретики руководят тремя творческими объединениями студентов по интересам: «Экспромт», «Практическая гармония» и «Тайны гармонии». Кроме того, студенты вместе со своими кураторами регулярно посещают музеи, художественные выставки, концерты и т.д.

В рамках учебного процесса студенты-теоретики на протяжении всех четырёх лет учебы занимаются научно-исследовательской деятельностью: пишут курсовые работы, участвуют в студенческих конференциях: «Знаменские чтения», «Окружная студенческая научно-практическая конференция», «Свиридовские чтения» и др. Наиболее успешные работы публикуются в различных сборниках. Среди достижений наших студентов есть участие в III Всероссийском семинаре Stravinsky Online для молодых музыковедов, критиков и культурологов в рамках XVII Международного фестиваля современной музыки «Московский форум» (г. Москва, 2021). Данное направление деятельности является перспективным с точки зрения формирования ключевых компетенций музыканта-исследователя.

Однако это далеко не единственный вектор развития: последнее десятилетие динамично развивается прикладное музыковедение. С 2011 года студенты-теоретики получают новую квалификацию – «Организатор музыкально-просветительской деятельности». Итогом освоения профессионального модуля становится организация и проведение лекции-концерта, которую обучающиеся готовят самостоятельно. Не менее интересным проектом, руководителями которого являются А.А. Попова и В.Ю. Мокиич, стала студенческая газета колледжа «Орфей», инициатором

создания которой была О.А. Чугаевская. Студенты и преподаватели на регулярной основе работают над публикациями о событиях и музыкально-культурной жизни колледжа, города. Данная традиция была заложена еще Е.И. Гусаковым, публиковавшим в периодическом издании материалы о деятельности учебного заведения, культуре, музыке и спорте. Студенты получают возможность практического освоения не только музыкально-критической деятельности, но и тележурналистики: подготовка и записи видео-интервью со студентами и преподавателями колледжа, видео-репортажей о культурных событиях. С.С. Зятьковым предложен проект «Колледж-радио» [2], который является перспективным с точки зрения дальнейших путей расширения деятельности ПЦК «Теория музыки».

Взаимодействуя с другими предметно-цикловыми комиссиями колледжа, студенты специальности «Теория музыки» принимают активное участие в подготовке сценариев и ведении концертов таких проектов, как «Школа музыки», «Обнимая сердца», «Творите музыкой добро», в рамках межведомственного окружного культурно-образовательного проекта «Познавательная культура».

В настоящее время подготовка специалиста среднего звена по специальности «Теория музыки» на территории ХМАО и ЯНАО осуществляется только в Сургутском музыкальном колледже. Наши выпускники продолжают демонстрировать высокий уровень результативности обучения в ведущих вузах страны: РАМ им. Гнесиных, Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского, Магнитогорская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, Уфимский государственный институт искусств им. З. Исмагилова, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Тюменский государственный институт культуры. Многие выпускники возвращаются в округ и работают в музыкальных школах и школах искусств города и округа.

Сохраняя и преумножая традиции, предметно-цикловая комиссия «Теория музыки» идет в ногу со временем. Преподаватели, согласно стратегическим ориентирам развития образования в округе, регулярно совершенствуют профессиональные компетенции в области современных педагогических инноваций: работа с интерактивными досками и панелями, создание мультимедийных проектов, проведение обучающих семинаров и др. Приобретенные знания транслируются на мастер-классах в рамках профессионально-ориентационного направления (работа со ДМШ и ДШИ города и округа с целью выявления и сопровождения одаренных детей). Ежегодно реализуется программа курсов повышения квалификации по специальности «Теория музыки», что позволяет передать накопленный опыт и предложить варианты реализации современных требований к образовательному процессу. Дальнейшая работа в данном направлении

может найти отражение в коллективном сборнике материалов методического характера.

**Список литературы:**

1. По клавишам искусства, по струнам мастерства… / Коллектив авторов. Сургут: Винчера, 2012. – 120 с.

2. Зятьков, С.С., Попова, А.А. Студенческие СМИ в музыкальном колледже. Практика публичного музыковедения для освоения междисциплинарных курсов // Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства. Мат-лы Всеросс. науч.-практич. конф. 30-31 октября 2015 г. / Сургутский музыкальный колледж. – Сургут: Винчера, 2015. – С. 108-111.

3. Малашонок, О.А., Попова, А.А. Музыкально-теоретические конкурсы как способ интеграции знаний и умений студентов // Интеграция и межпредметные связи в системе эстетического воспитания как фактор развития личности обучающегося. Мат-лы первой открытой науч.-практич. конф. МБУДО «ДШИ №2» 29 апреля 2017 г. – Сургут, 2017. – С. 59-61.

***Павленко Н.В.,***
***преподаватель специальности***
***«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)***
***заведующий производственной практикой***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ - Югра***

## УЧЕБНАЯ БАЗА ПРАКТИКИ «СЕКТОР ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ»: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В Сургутском музыкальном колледже на протяжении многих десятилетий уделялось большое внимание музыкально-педагогической подготовке обучающихся. С введением Федеральных государственных образовательных стандартов среднего профессионального образования (ФГОС СПО) педагогическая практика (учебная и производственная) является обязательным разделом программы подготовки специалистов среднего звена. В настоящее время в колледже существует учебная база практики «Сектор педагогической практики», где организован учебно-воспитательный процесс, характеризующийся совместной деятельностью сотрудничества и сотворчества субъектов системы образования, все компоненты которой тесно взаимосвязаны и способствуют наиболее полному развитию и самореализации учащихся и обучающихся-практикантов и преподавателей. Только за последние три года на 6 % (12 человек) увеличилось количество выпускников колледжа, поступивших в

профильные образовательные организации высшего образования, а 6 обучающихся сектора практики поступили в Сургутский музыкальный колледж. Таким образом, можно сделать вывод, что в колледже созданы необходимые условия для профессионального самоопределения личности и формирования индивидуальной траектории ее саморазвития посредством обеспечения преемственности системы трехуровневого образования: ДШИ – КОЛЛЕДЖ – ВУЗ.

Сектор педагогической практики в Сургутском музыкальном училище был создан в 1975 году в целях реализации педагогической практики студентов. Первым руководителем сектора педпрактики была назначена Касько Людмила Михайловна. В первые годы её руководства на базе сектора практики проходили занятия студентов с учащимися по педагогической практике, но постепенно сформировался контингент учащихся, желающих заниматься музыкой профессионально. В 1991 году сектор педагогической практики был реорганизован в отделение начального музыкального образования (ОНМО) Сургутского музыкального училища с сохранением сектора педпрактики.

В 1995 году отделение расположилось во втором корпусе музыкального училища, в котором помимо классов для индивидуальных и групповых занятий имелся концертный зал, где проводились занятия творческих коллективов – ансамбля скрипачей (руководитель Елена Дмитриевна Галяга), оркестра народных инструментов (руководитель Владимир Павлович Маресов), а также академические и праздничные концерты.

Педагогический коллектив отделения начального музыкального образования в то время составили опытные педагоги музыкального училища: Эдита Самуиловна Аврутина, Ольга Дмитриевна Пилецкая, Алла Михайловна Шандурская, Игорь Алексеевич Шандурский, Леонид Николаевич Куракин, Ольга Павловна Рублева, Евгения Абрамовна Мельмонт, Ирина Валерьевна Алябьева, Марина Борисовна Сигута, Галина Ивановна Плескач, Надежда Максимовна Филиппенко, Анатолий Борисович Жмаев, Борис Михайлович Ошивалов, Борис Васильевич Липнягов, Лариса Борисовна Лагода и многие др., а также молодые специалисты – выпускники училища, пожелавшие совершенствовать свой профессионализм в педагогике: Светлана Анатольевна Кузьменко, Елена Александровна Мишина, Юлия Валерьевна Плетенецкая, Елена Викторовна Титова, Елена Александровна Валдаева, Оксана Владимировна Дорошенко, Анастасия Викторовна Куракина и др. Главным наставником для многих из них стала Эдита Самуиловна Аврутина, Заслуженный учитель Российской Федерации, вложившая немало сил и творческих идей в развитие отделения начального музыкального образования.

Необычайно активной и насыщенной жизнь отделения стала под руководством Ольги Дмитриевны Пилецкой, назначенной в 1998 году

заместителем директора Сургутского музыкального училища. Помимо умело организованного учебного процесса учащиеся и студенты-практиканты получили возможность раскрыть свои таланты в интересных и неожиданных проектах. Памятными творческими событиями стали театрализованные представления и музыкальные спектакли: новогодняя сказка «Где же солнышко живет?» - (руководители Е.Д. Галяга, В.П. Маресов), «Новогодние приключения Чиполлино» - (руководители Е.Д. Галяга, О.Д. Пилецкая), тематические и праздничные концерты «Рыцарский турнир старинных танцев» (руководители Э.С. Аврутина, Г.И. Плескач), «Вечорка «Кузьминки»» - (руководитель С.И. Пасканная), конкурсы и олимпиады: «Музыкальная Регата» и «Карнавальная викторина» (руководитель Г.И. Плескач). Настоящим праздником для поступавших на отделение начального музыкального образования малышей было ежегодное «Посвящение в музыканты» - музыкально-театрализованное действо с участием студентов - практикантов и школьников, организованное Э.С. Аврутиной.

Такая плодотворная творческая деятельность коллектива очень скоро дала высокий результат. Более трети выпускников отделения ежегодно продолжали профессиональное обучение в Сургутском музыкальном училище. За последние 25 лет 80 учащихся стали студентами Сургутского музыкального колледжа.

Многие музыкально одарённые учащиеся отделения были приняты в состав Сургутского отделения международной благотворительной программы «Новые имена»: Нечаева Дарья, Гильманшина Айгуль, Немцова Валерия, Егорова Ольга, Борисова Дарья, Жмаев Демид, Мутылина Евгения, Семенова Елена, Бидзиля Антон, Усцов Евгений, Попов Андрей, Новиков Павел, Галуцкая Ольга, Трушкова Яна, и др. Все эти учащиеся неоднократно становились лауреатами международных, всероссийских, региональных и др. конкурсов, многие учащиеся после завершения обучения в Сургутском музыкальном училище продолжили обучение в высших учебных заведениях Российской Федерации.

В 2000г. на должность руководителя отделения начального музыкального образования была назначена Плескач Галина Ивановна, опытный, чуткий, отзывчивый преподаватель. Буквально с первых дней работы нового руководителя велась работа над совершенствованием учебно-методического обеспечения отделения, проводились яркие, незабываемые мероприятия («Романтические прогулки по «Альбому для юношества» Шумана, «35 минут Земли» – к 200-летию Моцарта, «По страницам любимых сказок», «Путешествие Алисы в страну Музыки» и многие др.). Регулярно организовывались для учащихся мастер-классы ведущих профессоров и преподавателей: М.И. Кесельман – доцента Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, О.Е. Мечетиной – преподавателя Академического училища при Московской

государственной консерватории им. П.И. Чайковского, А.Д. Селянина – вице-президента Европейской лиги трубачей, профессора Саратовской государственной консерватории им. Собинова, И.П. Мозговенко – профессора Российской Академии музыки им. Гнесиных и др.

В 2002 г. в связи с изменением закона о разграничении полномочий в области образования между федеральными органами государственной власти и муниципальными образованиями, структурное подразделение Сургутского музыкального колледжа отделение начального музыкального образования было реорганизовано в «Сектор педагогический практики», который стал учебной базой практики для студентов-практикантов. С 2011 года сектор педагогической практики возглавляла Мишина Елена Александровна, а с 2016 года по настоящее время – Павленко Наталия Владимировна.

В настоящее время в учебной базе практики «Сектор педагогической практики» реализуются дополнительные общеобразовательные общеразвивающие программы для детей 5-15 лет: «Инструментальное исполнительство» (по видам инструментов), «Музыкальное искусство эстрады» (эстрадное пение) по уровням: подготовительный курс, стартовый уровень (1-2 ступень), базовый уровень (1-2 ступень), продвинутый уровень.

В «Секторе педагогической практики» организуется учебная практика обучающихся колледжа по педагогической работе в рамках программ подготовки специалистов среднего звена по реализуемым в учреждении специальностям.

Задачами учебной базы практики являются: развитие практических навыков, необходимых для будущей педагогической работы обучающихся колледжа в соответствии с присваиваемой квалификацией преподавателя; создание условий практического применения: знаний, навыков и компетенций в области психологии и педагогики, специальных и музыкально-теоретических дисциплин, организации и анализа учебного процесса, методики подготовки и проведения уроков с учащимися, классических и современных методов преподавания, анализа особенностей отечественных и мировых инструментальных школ; выявление, сопровождение и поддержка талантливых и одаренных детей в сфере музыкального искусства.

Ежегодно в учебной базе практики «Сектор педагогической практики» обучается 68-70 обучающихся. Колледж самостоятельно формирует контингент обучающихся «Сектора» на обучение по общеразвивающим программам в пределах численности студентов, осваивающих учебную практику по педагогической работе. Студенты-практиканты проводят индивидуальные и групповые занятия по предметам под руководством преподавателей-консультантов. По завершении учебной практики по педагогической работе студенты-практиканты 4 курса

проводят открытые уроки с учащимися сектора педагогической практики. На протяжении многих лет качественная успеваемость обучающихся 4 курса по результатам проведения открытых занятий учебной практики по педагогической работе составляет 95% – 97%; процент абсолютной успеваемости выпускников колледжа на государственной итоговой аттестации остаётся неизменным – 100%. В 2022 году председателями экзаменационных комиссий отмечен достаточно высокий уровень методологической и методической подготовки обучающихся, что говорит об эффективной работе преподавателей в направлении музыкально-педагогической подготовки студентов.

Важную роль в учебно-воспитательном процессе сектора педагогической практики имеет внеаудиторная деятельность студентов-практикантов. К ней относятся участие студентов-практикантов в подготовке и проведении тематических и отчетных концертов учащихся сектора педагогической практики: «Письмо Деду Морозу», «Поздравляем наших мам», «Музыка и дети», «Откроем музыке сердца», «Новый год в Мифагории», «Сказка про королька, зиму, рыцаря и его верную жену» и др.; подготовка учащихся к выступлениям в конкурсах исполнительского мастерства всероссийского, международного, окружного уровня. Мы гордимся победами учащихся сектора педагогической практики: Жмаевой Ксении, Жданова Святослава, Акимова Евгения, Маралян Карена, Шиловой Елены и др. Покоряя конкурсные вершины, находясь в атмосфере сотворчества, учащиеся сектора педагогической практики стремятся пополнить ряды студенчества Сургутского музыкального колледжа!

***Братанов К. В.,***
***преподаватель музыкально-теоретических дисциплин***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## «ЗОЛОТОЙ ГОД» ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ «ЭКСПРОМТ» СУРГУТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕДЖА

Вокальный ансамбль «Экспромт» был создан на базе Сургутского музыкального колледжа в 2005 году как концертирующая группа, в которую входили студенты всех курсов и отделений. В репертуар ансамбля включаются лучшие образцы современных произведений российской и зарубежной эстрады, джазовые композиции, народные песни в оригинальной свободной обработке. Три важных события послужили импульсом к созданию ансамбля.

Первое из них связано с тем, что в Сургутский музыкальный колледж на специальность «Хоровое дирижирование» с 2003 года начали поступать

выпускники филиала Санкт-Петербургского хорового училища, который осуществлял работу на базе ДШИ № 1 города Сургута.

Второе – проведение в колледже конкурса студенческих вокальных ансамблей различного состава в 2004 году. Тогда были исполнены оригинальные партитуры русских и советских композиторов: фрагменты «Литургии Иоанна Златоуста» ор.42 П. Чеснокова, фрагменты из музыки к спектаклю «Царь Фёдор Иоанович» Г. Свиридова, песни Т. Хренникова, фрагменты хорового цикла «Молитвы» Ю. Фалика и другие произведения.

Третье – участие студентов и преподавателей колледжа в работе летней творческой школы в городе Ханты-Мансийске в августе 2005 года. Проектом «Музыка пространств», в котором мы участвовали, руководил Заслуженный артист России, солист Новосибирской филармонии П.В. Шаромов. Репетиционный процесс, творческие встречи, ежедневные концерты – всё это оставило след на всю жизнь. Одним из самых ярких впечатлений, которое получили участники школы, это концертные выступления вокальной группы «Кватро», особенно качество ансамблевого звучания в песнях без инструментального сопровождения.

К сентябрю 2005 года по специальности «Хоровое дирижирование» обучались уже семь выпускников филиала Санкт-Петербургского хорового училища: А. Исаев, Р. Курносиков, Э. Мусин, Я. Самопал, А. Скорык, А. Старикин, Г. Дудев. Все они начали объединяться в вокальный ансамбль по модели «Кватро». Им необходима была помощь – сделать несколько обработок в оригинальном стиле и наладить репетиционный процесс. И 5 октября 2005 года состоялось первое выступление ансамбля в зале колледжа в честь праздника «День учителя».

Сначала ансамбль задумывался как мужской, позднее модифицировался в смешанный. Но качество звучание тех лет было очень далеко от совершенства. Мы экспериментировали во всех направлениях – с репертуаром, с количеством поющих, с соотношением голосов мужских и женских, прошли трудный путь и приобрели бесценный опыт. Во всех экспериментах принимала активное участие студентка специальности «Хоровое дирижирование» Инна Голышева.

Именно Инна в апреле 2008 года предложила нам выступить на городском конкурсе «Студенческая весна». Мы исполнили песню «Ночь» из репертуара группы «Секрет» в оригинальной обработке. Достойное качество звучания было отмечено специальным дипломом жюри конкурса «За профессионализм». В мае этого же года мы стали Лауреатом I степени на городском конкурсе «Молодые голоса Сургута». Председателем жюри конкурса был А. Шаганов – автор поэтических текстов для группы «Любэ».

27 мая 2008 года в зале колледжа состоялся концерт «Эта встреча предначертана судьбой». 12 композиций было исполнено двумя коллективами: «Экспромт» и «Lait fiugin» (лёгкий сплав), режиссером

концерта стала Инна Голышева. В состав ансамбля на тот момент входили студенты разных курсов и специальностей: И. Голышева (ОХД, 4 курс), А. Казыханова и Е. Петрова (ОХД, 3 курс), А. Пахнюк (ОСИ, скрипка, 4 курс), А. Черников (ОДиУИ, валторна, 4 курс).

В сентябре 2008 года состав ансамбля был обновлен. Вместо выпускников, в него вошли: М. Залевская (ОФ, 4 курс), А. Скорык (ОХД, 3 курс), Г. Дудев (ОХД, 4 курс). За 2008/2009 учебный год ансамбль пять раз становился Лауреатом I степени профессиональных конкурсов: городской, окружной и межрегиональный этапы конкурса «Димитриевская суббота» – гг. Сургут, Нефтеюганск, Тюмень; Открытого окружного конкурса патриотической песни «Дорогами поколений» – г. Ноябрьск; городской конкурс «Студенческая весна 2009». Круг замкнулся. Семь побед за календарный год. Но в начале и в конце этого пути «Студенческая весна».

Кроме того, были концерты в зале колледжа, в малом зале ДМШ № 2 г. Ноябрьска совместно с инструментальным ансамблем «Экспромт» школы; руководитель И.В. Дроздов. В общей сложности ансамбль подготовил к исполнению более 40 песен, большинство из них в оригинальной обработке.

Каждый преподаватель, который руководит студенческим коллективом, хорошо понимает главную проблему: регулярная смена состава. Исходя из этого, деятельность «Экспромта» была переосмыслена. Мы не стремимся создать постоянный состав ансамбля, а привлекаем к исполнению конкретных партитур музыкантов разных специальностей и уровня подготовки. Фактически мы создаем музыкальное сообщество «”Экспромт” без границ».

Концертная деятельность начинающего музыканта – важнейшая составляющая в его образовании. Участие в концертах различного уровня позволяет подвести некий итог подготовительной работы к этому событию, понять правильность выбранного пути в освоении профессиональных компетенций.

Коллективное музицирование обучающихся является неотъемлемой частью учебного процесса. Ансамблевое пение, как и хоровое – наиболее распространенная форма музыкального воспитания. Вокальный ансамбль является промежуточным звеном между сольным и хоровым пением. В отличие от хоровых занятий, каждому певцу вокального ансамбля можно уделить индивидуальное внимание, что помогает достичь большей результативности в этой форме работы.

Если студенты специальностей «Хоровое дирижирование» и «Эстрадное пение» обучаются сольному и ансамблевому пению профессионально, то студенты специальностей «Инструментальное исполнительство» и «Теория музыки» не имеют серьёзной вокальной подготовки. Руководитель ансамбля должен учесть этот факт и грамотно распределить роли в ансамбле, дать каждому участнику ансамбля партию

«по силам», чтобы каждый артист чувствовал свою важность и нужность в общей концепции звучания. Участники ансамбля приобретают бесценный опыт концертных выступлений, что расширяет их возможности как музыканта-исполнителя, повышает самооценку, вдохновляет на освоение новых возможностей самореализации.

Особенно важно привлечение к концертной деятельности в рамках ансамбля студентов специальности «Теория музыки». Квалификация, которую получает выпускник этой специальности, согласно ФГОС звучит так: «Преподаватель, организатор музыкально-просветительской деятельности»[5]. Одна из профессиональных компетенций – «ПК 2.2. Исполнять обязанности музыкального руководителя творческого коллектива, включающие организацию репетиционной и концертной работы, планирование и анализ результатов деятельности». Именно в рамках работы в вокальном ансамбле «Экспромт» становится возможным получить результат по этой компетенции.

**Основная идея** деятельности ансамбля логично вытекает из «Интегральной методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин» В.П. Середы [3], в которой изложена концепция взаимосвязей всех предметов музыкально-теоретического цикла. Создаётся ситуация – выход на сцену в непривычном амплуа, в которой знания, умения и навыки, приобретённые на разных дисциплинах, становятся системными, взаимодополняемыми, реализованными в конкретной творческой ситуации. Это даёт возможность выйти на надпредметный и метапредметный уровень освоения профессиональных компетенций.

В Сургутском музыкальном колледже ведут деятельность «Объединения студентов по интересам»: вокальный ансамбль «Экспромт» (руководитель К.В. Братанов), ансамбль народных инструментов «Арт-контраст» (руководитель В.А. Акимов), «Электронный баян» (руководитель А.Б. Жмаев), литературно-художественное сообщество «Парнас» (руководитель Т.М. Киреева). Каждый руководитель объединения в начале учебного года создаёт рабочую программу и составляет план работы на учебный год. Но один раз в год руководители коллективов объединяются в **команду** и вместе создают концерт, посвященный какому-либо событию или празднику. Также в концерте могут принимать участие преподаватели и концертмейстеры, учащиеся сектора педпрактики, представители фонотеки, библиотеки, творческие коллективы колледжа, например, хор или камерный оркестр, а также музыканты Сургутской филармонии, ДИ «Нефтяник», Музыкально-драматического театра.

Для осуществления проекта необходимо создать сплоченную команду единомышленников.

Самое емкое определение команды в отечественной науке предложено Е.Ю. Безруковой. [1] В ее трактовке команда – «это группа

людей, взаимодополняющих друг друга в ходе достижения поставленных целей. Она выступает в качестве особой формы организации, основанной на продуманном позиционировании участников, имеющих общее видение ситуации и стратегических целей команды и владеющих отработанными процедурами взаимодействия».

**Цель** деятельности сообщества «”Экспромт” без границ»: создание условий для участия в концертной жизни колледжа студентов всех специальностей вне зависимости от уровня их вокальной подготовки.

**Задачи** деятельности:

1. Задействовать в работе максимальное количество студентов, преподавателей и концертмейстеров колледжа, представителей всех специальностей и объединений по интересам;
2. Подготовить качественный музыкальный материал для участия в концертах учащихся сектора педпрактики и их родителей;
3. Опробовать методы работы преподавателей в команде над созданием концертной программы и её воплощением.

Для реализации деятельности приглашаются руководители объединений по интересам, руководители творческих коллективов, руководители ПЦК, преподаватели и концертмейстеры колледжа, музыканты города.

Для достижения цели деятельности перед руководителем встаёт вопрос грамотной организации командной работы преподавателей – участников работы. Из чего возникает следующее распределение преподавателей по функциям:

1. Руководитель – К.В. Братанов.
2. Подготовка музыкальных номеров – В.А. Акимов, К.В. Братанов, Е.Д. Галяга, А.Б. Жмаев, В.М. Никифорова.
3. Подготовка сценария – К.В. Братанов, Т.М. Киреева.
4. Подготовка афиш – О.А. Бекетова.
5. Техническое обеспечение – К.Ю. Панов.
6. Информационное сопровождение – А.А. Попова.
7. Концертмейстеры – Г.В. Алёхин, С.А. Белов, Е.М. Владыкина, И.Е. Гончаров, О.М. Грабарук, А.П. Кубай, Ю.В. Лаврентьева (Батакова), Е.А. Мишина, Н.В. Павленко, И.А. Шандурский.

Участники работы: студенты специальностей «Теория музыки», «Инструментальное исполнительство», «Хоровое дирижирование», «Эстрадное пение», обучающиеся сектора педагогической практики и их родители, преподаватели и концертмейстеры колледжа.

В программу концерта обязательно включаются номера, которые исполняются профессиональными музыкантами-солистами и коллективами, которые служат исполнительским ориентиром для студентов.

За годы существования через «Объединение по интересам» вокальный ансамбль «Экспромт» прошло более 100 студентов разных музыкальных специальностей, большинство из них стали профессиональными музыкантами. Было обработано и исполнено в разных исполнительских составах сотни песен разного содержания и направления. Самым интересным и запоминающимся было именно взаимодействие с другими объединениями, создание совместных музыкальных номеров.

Но «Золотой год» вокального ансамбля «Экспромт» Сургутского музыкального колледжа сыграл свою важную роль – заложил прочный фундамент дельнейшей деятельности коллектива, которая обязательно будет продолжена.

**Список литературы:**

1. Безрукова, Е.Ю. Психологические технологии в формировании управленческой команды: Учеб.-метод. пособие // Е.Ю. Безрукова, И.В. Бухтиярова, Ю.В. Синягин; Рос. акад. гос. службы при Президенте РФ. – М.: РАГС, 2003 (ОП ИЦ РАГС).

2. Максимова, Е.А. Командная работа – ресурс развития школы // Серия «Библиотека журнала «Директор школы»: М., 2015.

3. Середа, В.П., Лемберг, С.Ю., Иванов, В.В. Учебное пособие по «Элементарной теории музыки» (практический курс). – М., 2015.

4. Стратегия развития воспитания в РФ на период до 2025 года. https://rg.ru/2015/06/08/vospitanie-dok.html дата обращения 15.09.2022.

5. ФГОС 3 специальности 53.02.07 «Теория музыки». https://classinform.ru/fgos/53.02.07-teoriia-muzyki.html дата обращения 15.09.2022.

***Царегородцева Л.М. ,***
***кандидат искусствоведения, доцент,***
***преподаватель специальности***
***«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)***
***Жарикова С.В.,***
***студентка IV курса специальности***
***«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

# ИНТЕРВЬЮ С ЮРИЕМ ЛЬВОВИЧЕМ СОРОКИНЫМ, ЗАСЛУЖЕННЫМ РАБОТНИКОМ КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ, ЛАУРЕАТОМ ПРЕМИИ НИЖНЕГО НОВГОРОДА

В истории создания и развития Сургутского музыкального колледжа в разное время принимали участие многие неординарные люди, Личности, оказавшие значительное влияние на различные творческие и организационные процессы. К таким людям, профессионалам и деятелям, безусловно, можно отнести Юрия Львовича Сорокина, одного из первых преподавателей Сургутского музыкального училища и первого преподавателя с высшим профессиональным образованием.

В преддверии 50-летия Сургутского музыкального колледжа мы посчитали необходимым задать несколько вопросов Юрию Львовичу, человеку, стоявшему у истоков создания первого музыкального училища на тюменском севере.

***С.Ж.: Юрий Львович, как вы узнали о городе Сургуте?***

**Ю.Л.:** Изначально я приехал в Тюмень. Там был открыт филиал Челябинского института культуры. В Тюмени на тот момент было очень мало преподавателей с высшим образованием, и в мой класс поступило много музыкантов-тюменцев, имеющих лишь среднеспециальное образование. Среди этих поступающих были все директора музыкальных школ города Тюмени и самое главное начальник областного управления культуры. Когда начальник Управления культуры, а по нашим меркам это как директор Департамента культуры, познакомился со мной, то сказал: «Юрий Львович, у нас открывается музыкальное училище в Сургуте. В планах это такой город, который будет развиваться, и нужно обязательно начинать с того, чтобы там были музыкальные учебные заведения. Не хотели бы Вы поехать туда?» Дав свое согласие весной, в августе я один из первых педагогов приехал готовить учреждение к 1 сентября.

***С.Ж.: Было ли волнение, какое-то опасение, когда Вас пригласили работать на Север?***

**Ю.Л.:** Понимание того, что именно ты призван реализовать культурные задачи не просто у себя в городе, а в совершенно отдаленном от «цивилизации» месте, конечно, пробудило во мне огромную ответственность и патриотизм. Раньше все музыкальные училища могли принимать только студентов из своей области, поразительно, но это факт. По этому вопросу мы ездили специально в Москву, и в Министерстве культуры разрешили открыть всесоюзный набор! В первый год приехали педагоги и студенты из разных регионов России, а также из Крыма и даже Украины. Мы надеялись, что студенты останутся после окончания училища и начнут работать в Сургуте. На тот момент было всего две небольшие музыкальные школы – Первая, которая ютилась в маленьком, бревенчатом здании, и Вторая. Мне приходилось работать как в училище, так и в музыкальных школах.

***С.Ж.: С какими трудностями Вы столкнулись, приехав на Север?***

**Ю.Л.:** По сравнению с таким городом, как Тюмень, Сургут был маленьким населенным пунктом, который только начали застраивать. Когда мы приехали в Сургут, никакого сообщения с этим городом еще не было. Точно, как в песне поется «только самолетом можно было долететь», железной дороги не было, автомобильной дороги тоже не было. Транспортное сообщение организовывали только через болота, зимники. Также снабжение этого района проходило по реке Обь. Этот район был очень важен для СССР. В поселении жили геологи и работники «нефтянки», речи о культуре даже не было. По приезде в Сургут я стал заведующим дирижерско-хорового отделения, мне предоставили квартиру, дали смотровой ордер, с бытовыми трудностями мне столкнуться не пришлось. Что касается трудностей в работе – все решалось достаточно быстро. Все поставки, связанные с инструментами, были запланированы, ведь для нас самым главным было – это инструменты. И не пианино, а рояли! У нас даже на первое время в классах стояло по два рояля. В этом отношении организованность была очень хорошая. В первые годы сложности были у тех студентов, которые прибыли из других поселений, потому что общежития не было, и все располагались в училище. На третьем этаже было общежитие, на втором этаже проходили специальные и теоретические дисциплины, а на первом этаже – буфет.

***С.Ж.: Какие идейные цели были поставлены Вами, прежде всего, по приезде в Сургут?***

**Ю.Л.:** Тогда было такое время, когда надо было прививать культуру в районах крайнего Севера. Даже сказал бы, что это была общегосударственная задача. Когда я заканчивал консерваторию, на тот момент мне было всего 25 лет, внутри меня был огромный патриотизм, я ощущал себя человеком, который приедет в неизвестный город, где не было ни одного преподавателя с высшим образованием.

***С.Ж.: Кто, а быть может, что Вас вдохновляет в работе с обучающимися?***

**Ю.Л.:** За всю свою жизнь я очень многое сумел повидать. Успел поработать в разных областях: в музыкальной школе как педагогом, так и директором, в Министерстве культуры Нижнего Новгорода, также дирижером оркестра преподавателей музыкальных школ Нижнего Новгорода. Моему коллективу в этом году будет скоро 30 лет. И вот с этим коллективом мы имели возможность гастролировать по России и даже за границей. Объездили много стран, увидели разную культуру, ощутили различный менталитет. Это были Италия, Венеция, Австрия и т.д.

***С.Ж.: Были ли какие-то особо запоминающиеся моменты во время вашей работы в училище?***

**Ю.Л.:** До моего приезда не было никаких хоровых коллективов. Задачи такой не ставилось, да и некому было этим заниматься. Пришлось создать Хор музыкального училища, Хор преподавателей музыкального училища, музыкальных школ и работников Дома культуры. Все с удовольствием ходили на хор, стали принимать хоровую культуру и в музыкальных школах. Причем я еще создал Струнный оркестр с учащимися Первой музыкальной школы. Были все инструменты, вплоть до контрабаса! Нашелся преподаватель, который освоил игру на контрабасе, но по своей специальности был баянистом. К сожалению, никого из ныне живущих коллег уже нет, но я с теплотой вспоминаю это время. А тогда даже сделали как-то концерт всех хоровых коллективов, которые за этот год образовались в Сургуте: Городской камерный хор, который состоял из преподавателей, работников культуры, Хор первой музыкальной школы и хор Второй музыкальной школы. Такие выступления много значили для городской общественности, и наши городские власти, связанные с культурой, с удовольствием приходили на концерты и хорошо отзывались о них. Старались удовлетворить все наши просьбы, несмотря на то, что они к этому еще не привыкли и не знали, что для культуры всегда нужны средства. Музыка звучала на всех городских праздниках. В городе была единственная типография, которая до этого никогда не печатала афиши для концертов. Мне приходилось делать макеты, объяснять построение. Первую афишу, как сейчас помню, сделали из трех цветов – красный, зеленый, желтый. Я набирал текст афиш набором, а наборы были дореволюционного времени, мне пришлось многому обучить двух человек, которые работали в той самой типографии. Да и потом, «сарафанное радио» работало на полную мощность, и все всё знали без особых афиш. Поэтому залы мы всегда набирали, приходили не только работники культуры, но и геологи, газовики, медики.

***С.Ж.: Как на Вашу творческую деятельность повлиял опыт работы на Севере?***

**Ю.Л.:** Это очень важный вопрос. Ведь, если бы я не поехал на Север и не возглавил все работы, может быть, из меня бы и не получился такой деятельный человек, который смог проявить лидерские качества, как организатор и музыкант. За два года я получил колоссальный опыт, который мне пригодился потом, когда меня пригласили в Нижний Новгород в качестве директора музыкальной школы. К сожалению, северный климат мне совершенно не подходил, все время ночь – все время день, как у А.С. Пушкина в «Медном всаднике»: (*цитирует*)

*«Твоих задумчивых ночей*
*Прозрачный сумрак, блеск безлунный,*
*Когда я в комнате моей*
*Пишу, читаю без лампады,*
*И ясны спящие громады*
*Пустынных улиц, и светла*
*Адмиралтейская игла,*
*И, не пуская тьму ночную*
*На золотые небеса,*
*Одна заря сменить другую*
*Спешит, дав ночи полчаса»*

***С.Ж.: Доводилось ли Вам встречать среди коллег-преподавателей выпускников Сургутского музыкального училища?***

**Ю.Л.:** Мог бы назвать тех учеников, которые продолжили творческую деятельность: Елена Карапетова, Татьяна Евсеенкова, а Ирина Мутуль (Сидорова) – одна из первых моих учениц – запечатлела все события колледжа, создав фотоархив. Мы часто созваниваемся, не теряем связь, последний раз мы говорили о выставке, которую недавно представили в колледже. Еще вспоминаю Нину Шарай, Олега Юрьева, Григория Воргуля.

Хотелось бы вспомнить интересный момент. В то время организовался «Московский государственный академический камерный хор» или же «Хор Минина» (г. Москва), именно этот хор приехал в г. Сургут. Тогда они были совершенно никому неизвестны, не то, что сейчас. На данный момент дирижером этого хора является мой ученик-практикант Т.Ю. Гольберг.

***С.Ж.: Юрий Львович, спасибо Вам огромное за тот бесценный вклад, который помог создать первое в Сургуте среднеспециальное музыкальное учреждение. Нам было бы особенно ценно услышать именно Ваши пожелания колледжу к юбилею.***

**Ю.Л.:** Конечно же, успехов в деятельности. Я часто смотрю выступления, которые проходят в Сургутском колледже. И на данный момент могу уверенно сказать, что студенты выступают на высоком уровне. Я считаю, что этот уровень ничуть не ниже, а может быть, даже и выше, нежели в творческих колледжах европейской части России.

Желаю дальнейшего процветания колледжу, потому что тот статус, в котором он сейчас находится, дает мне понимание, что не зря мы все это затеяли. Приятно осознавать, что я являюсь частью истории.

***Сигута М.Б.,***
***руководитель предметно-цикловой комиссии***
***«Инструменты народного оркестра»***
***преподаватель специальности***
***«Инструментальное исполнительство»***
***(инструменты народного оркестра – домра)***
***выпускница Сургутского музыкального училища 1986 года***
***класс Л.М. Касько***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийского автономного округа – Югры***

## ЧЕЛОВЕК С БОЛЬШОЙ БУКВЫ, УЧИТЕЛЬ ОТ БОГА, С ВЕЛИКОЙ ДУШОЙ И ДОБРЫМ СЕРДЦЕМ – ЛЮДМИЛА МИХАЙЛОВНА КАСЬКО

Сургутский музыкальный колледж, открытый в 1972 году как Сургутское музыкальное училище, отмечает в 2022 году 50 летний юбилей. В данной статье речь пойдет о Людмиле Михайловне Касько (1946 – 2021гг.) – заслуженном работнике культуры РФ, лауреате премии Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «За развитие культуры малочисленных народов Севера», обладателе гранта Президента РФ за «Создание музыкальной антологии», ветеране труда РФ и ХМАО – Югры, лауреате и дипломанте конкурсов и фестивалей народного творчества различных уровней, обладателе знаков отличия «Победитель соцсоревнования», «За достижения в культуре», награжденной юбилейной медалью «100 лет профсоюзам России», чье имя вошло в большую международную энциклопедию «Лучшие люди. Успешные люди. Лучшие в образовании».

В Сургут Людмила Михайловна Касько приехала в 1975 году по приглашению Городского управления культуры для открытия классов домры и балалайки в Сургутском музыкальном училище и в детских музыкальных школах города.

Людмила Михайловна проработала преподавателем в Сургутском музыкальном колледже с 1975 по 2014 годы. Количество выпускников класса – 58 человек, 85% из которых (более 40 воспитанников) продолжили профессиональное образование в высших учебных заведениях и теперь успешно трудятся в учреждениях округа, многие имеют звания лауреатов всероссийских и международных конкурсов, ведут большую

концертную деятельность. В Сургутском музыкальном колледже работают выпускники Людмилы Михайловны: Алябьева Ирина Валерьевна, заслуженный работник образования ХМАО – Югры (выпуск 1983 г.) и Сигута Марина Борисовна, заслуженный работник образования ХМАО – Югры, руководитель городским методическим объединением преподавателей по классу домры и балалайки, руководитель ПЦК «Инструменты народного оркестра» (выпуск 1986 г.).

С 2008 года Людмила Михайловна преподавала дисциплины национально-регионального компонента «История края», «Традиционная культура обских угров» на всех отделах колледжа и «Знакомство с национальными инструментами». По инициативе Людмилы Михайловны студенты отдела «Инструменты народного оркестра» изучали национальные инструменты коренных народов Севера, знакомились и осваивали такие инструменты, как торсаль-юх, нинь-юх, наркас-юх, тумран, бубен, санквылтап.

В период становления в Сургуте исполнительской школы на струнных народных инструментах Людмила Михайловна организовала и провела более 30 городских конкурсов юных исполнителей на струнных народных инструментах с привлечением в состав жюри заслуженных мастеров народного искусства Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Воронежа, Ханты-Мансийска.

Людмила Михайловна 47 лет своей педагогической деятельности совмещала с методической, кураторской, концертной, общественной, административной деятельностью.

**Методическая деятельность:**

– автор более 70 методических разработок, программ, проектов и статей, освещающих культурную жизнь города Сургута и Сургутского района;

– участвовала в 27 научно-методических конференциях, форумах, конгрессах в Сургуте, Ханты-Мансийске, Екатеринбурге, Краснодаре, Саранске, Омске, Новосибирске, Чите, Улан-Уде;

– провела более 20 лекций в рамках реализации дополнительных профессиональных программ (повышение квалификации) в колледже.

**Кураторская деятельность:**

– руководитель городским методическим объединением преподавателей по классу домры и балалайки;

– куратор по классу домры в ДМШ и ДШИ Сургута, Сургутского района и округа;

– куратор национальных самодеятельных творческих коллективов, созданных в местах проживания коренного населения, 4 из которых удостоены почетных званий «образцовый», «народный».

**Концертная деятельность:** артист камерного оркестра «Былина».

**Административная деятельность:**

– директор музыкальной школы при Сургутском музыкальном училище;

– специалист по национальной культуре Сургутского районного методического центра;

– руководитель Сургутской районной школы изготовления и обучения игре на национальных хантыйских инструментах;

– помощник руководителя камерного оркестра «Былина».

**Общественная деятельность:**

– учредитель именной стипендии для одарённых детей им. Петра Бахлыкова;

– организатор множества конкурсов юных исполнителей на струнных народных инструментах;

– более 15 лет профессионально занималась музыкальной культурой обских угров;

– председатель профсоюзного комитета Сургутского музыкального училища;

– председатель ревизионной комиссии профсоюзного комитета Сургутского музыкального училища;

– ответственная за жилищную комиссию Сургутского музыкального училища;

– член комиссии по трудовым спорам Сургутского музыкального колледжа;

– член методического совета Сургутского музыкального училища;

– внештатный корреспондент информационного бюллетеня «Народник» (Москва), журнала главного управления культуры ХМАО «Вестник культуры», общественно-политической газеты ХМАО-Югры «Новости Югры», еженедельная газета администрации Сургутского района «Вестник»;

– инициатор открытия в детских школах искусств Сургутского района и Ханты-Мансийского автономного округа - Югры классов и отделений хантыйских национальных инструментов.

– представитель традиционной культуры ХМАО-Югра и руководитель делегации национальных коллективов Сургутского района на фестивалях коренных малочисленных народов Севера.

– организатор традиционных праздников коренного населения «Слёт рыбаков, охотников и оленеводов», «День ворона», «Поклонение водному духу», «Слияния двух рек», «Праздник обласа».

Людмила Михайловна вела большую культурно-просветительскую деятельность по сохранению, возрождению и развитию национальной музыкальной культуры обских угров в Ханты-Мансийском автономном округе – Югре.

Людмила Михайловна с 1997 г. работала в Сургутском районе ведущим специалистом по детским музыкальным школам; в Районном

организационно-методическом центре – заведующим отделом, заместителем директора. Стояла у истоков «Школы изготовления и обучения игре на национальных инструментах», окружного фестиваля детского фольклора и творчества «Оленёнок», участвовала в подготовке саммита «Россия – Европейский Союз, 2008» (г. Ханты-Мансийск). В составе делегаций не раз бывала на международных и межрегиональных фестивалях, представляя финно-угорскую культуру Сургутского района.

Кроме того, Людмила Михайловна была самобытным автором. Составитель сборника «Палитра ускользающих мгновений», музыкальной антологии восточных ханты «Наркаслэти Ёх» и более двадцати методических изданий по творчеству коренных малочисленных народов Севера. Её краеведческие очерки вошли в сборники «Палитра ускользающих мгновений» (2015), «Сургутский район. Уроки истории» (2018), электронное издание «Тайны Сургутского района» (2017).

С 2021 года, выйдя на пенсию, переехала в Краснодарский край.

Людмила Михайловна по праву считается основателем домровой школы в Сургуте и Сургутском районе. Она не просто учила владению инструментом, но и старалась развить талантливость, сделать ученика умным, мыслящим, передать эстафету «самопознания и умения, которые называются зрелостью, перешагнуть порог, за которым начинается мастерство». И сейчас уже ее выпускники продолжают дело, начатое Людмилой Михайловной: работают в городе, районе, в округе и за его пределами.

Людмила Михайловна всю жизнь посвятила людям и работе, всегда с большой любовью и ответственностью относилась к своему делу, стремилась помочь и поддержать каждого человека, который встречался на ее жизненном пути. Рядом с ней всегда было светло. Бескорыстный человек, несущий добро и помощь тем, кто рядом. Как легко и интересно с ней было общаться, сколько нужного и важного оставила нам в наследство!

**Список литературы:**

1. И мастерство, и вдохновенье / Коллектив авторов. Сургут: Бишоп, 2012. – 110 с.
2. По клавишам искусства, по струнам мастерства… / Коллектив авторов. Сургут: Винчера, 2012. – 120 с.
3. Касько, Л.М. Традиционная культура обских угров: учеб.-метод. пособ. / Л.М. Касько. – Сургут: Винчера, 2014. – 84 с.

*«ВОСПИТЫВАЮЩАЯ СИЛА ИСКУССТВА»*
*Д.Б. Кабалевский*

***Мишина Е.А.***
***заместитель директора по воспитательной работе***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югры***

# СИСТЕМА ВОСПИТАНИЯ СУРГУТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕДЖА КАК РЕСУРС РАЗВИТИЯ ЭФФЕКТИВНОЙ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ УЧРЕЖДЕНИЯ СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

*«Воспитание не только должно развивать разум человека и дать ему известный объем сведений, но должно зажечь в нем жажду серьезного труда, без которого жизнь его не может быть ни достойной, ни счастливой»*
*К.Д. Ушинский*

Актуальность статьи обусловлена современными тенденциями повышения внимания к вопросу воспитания подрастающего поколения в условиях стремительно меняющегося мира.

Согласно Федеральному закону от 29.12.2012 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» «воспитание – деятельность, направленная на развитие личности, создание условий для самоопределения и социализации обучающихся на основе социокультурных, духовно-нравственных ценностей и принятых в российском обществе правил и норм поведения в интересах человека, семьи, общества и государства, формирование у обучающихся чувства патриотизма, гражданственности, уважения к памяти защитников Отечества и подвигам Героев Отечества, закону и правопорядку, человеку труда и старшему поколению, взаимного уважения, бережного отношения к культурному наследию и традициям многонационального народа Российской Федерации, природе и окружающей среде» [1].

Современный национальный воспитательный идеал – это высоконравственный, творческий, компетентный гражданин России, принимающий судьбу Отечества как свою личную, осознающий ответственность за настоящее и будущее своей страны, укоренённый в духовных и культурных традициях многонационального народа Российской Федерации.

Особое место в системе воспитания молодёжи занимают учреждения среднего профессионального образования, которые должны обеспечить не только подготовку компетентных специалистов, но и воспитать

гражданина, который сможет принимать ответственные решения, быть социально активным, обладать такими личностными качествами как коммуникабельность, ответственность, дисциплинированность, толерантность, умение работать в команде.

Система воспитания Сургутского музыкального колледжа объединяет взаимосвязанные элементы (средства, формы, методы, технологии, содержание) целостного учебно-воспитательного процесса и психолого-педагогического сопровождения.

Особенности процесса воспитания связаны с тем, что Сургутский музыкальный колледж относится ко второму уровню в системе 3-х уровней подготовки кадров в сфере культуры и искусства и является важным звеном в преемственности и целостности системы профессионального художественного образования в целом.

Художественное образование, являясь фундаментом российской культуры, транслирует свойственные ей ценности, нормы, этические и эстетические идеалы, содействует творческому освоению человеком окружающего динамичного поликультурного мира и достижению социально-культурного благополучия. Образование в области искусства и культуры можно рассматривать в качестве основы для сбалансированного, творческого, когнитивного, эмоционального, эстетического и социального развития обучающихся.

Профессиональное художественное образование ориентировано на формирование специалиста, обладающего компетенциями, необходимыми для эффективной деятельности в различных областях культуры и искусства. Наряду с передачей и формированием собственно художественно-эстетических знаний и навыков, компетенций, подготовка будущего профессионала включает развитие понимания своей социальной ответственности за сохранение и умножение ценностей отечественной культуры, за уровень духовно-нравственного развития общества. [3]

Система воспитания Сургутского музыкального колледжа базируется на эффективном взаимодействии субъектов воспитательной деятельности – педагогических работников, сотрудников, администрации колледжа, родителей (законных представителей) обучающихся и самого студента.

Цель системы воспитания Сургутского музыкального колледжа – развитие эффективной социокультурной образовательной среды колледжа.

«Образовательная среда начинается там, где происходит встреча образующего и образующегося (по В.И. Слободчикову), где они совместно начинают ее проектировать и формировать – и как предмет, и как ресурс своей совместной деятельности; где между программами, субъектами образования, образовательными деятельностями начинают выстраиваться определенные связи и отношения.»[3]

Социокультурная образовательная среда представляет собой сложную систему взаимодействия общественных, материальных и

духовных условий, в которых не только реализуется потенциал каждого обучающегося в различных сферах деятельности – профессиональной, общественной, социальной, но и формируются жизненные стратегии подрастающего поколения. Социокультурная среда как содержательная часть учебно-воспитательного процесса, как «среда человека» охватывает совокупность природных (физических, биологических, химических, пространственно-предметных) и социальных факторов (образовательных, межличностных, информационных, архитектурных), прямо или косвенно, мгновенно или долговременно влияющих на жизнь и деятельность молодого человека.

На формирование социокультурной образовательной среды направлены рабочие программы воспитания, включённые в образовательные программы подготовки специалистов среднего звена по специальностям колледжа.

В центре рабочей программы воспитания – личностное развитие обучающихся в соответствии с федеральным государственным образовательным стандартом среднего профессионального образования, формирование у студентов системных знаний о будущей специальности, различных аспектах развития колледжа, города, региона, России и мира.

Рабочая программа воспитания предусматривает организацию воспитательной работы по пяти основным направлениям: профессионально-ориентирующее, гражданско-патриотическое, правовое, физическое воспитание, формирование здорового образа жизни, волонтёрская (добровольческая) деятельность, деятельность студенческого самоуправления.

Направления воспитательной деятельности реализуются в модулях «Проектная деятельность», «Молодые профессионалы», «Учебное занятие», «Кураторское сопровождение», «Разговоры о важном», «Самоуправление», «Волонтёрское движение», «Творческие объединения», «Медиа колледжа», «Взаимодействие с родителями» посредством различных форм учебной и внеучебной деятельности обучающихся колледжа.

При этом учебная деятельность как совместная деятельность педагогов и студентов по соорганизации учебно-воспитательного процесса определяет общую эмоционально-психологическую атмосферу жизнедеятельности колледжа. Внеучебная деятельность создаёт условия для плодотворного творческого общения, сотворчества обучающихся и преподавателей, необходимых для профессионального самосовершенствования и развития, реализации творческого потенциала студентов, решения проблем организации продуктивного досуга обучающихся; развития организаторских способностей, профилактики девиантного, асоциального поведения

Благодаря вовлечению в реализацию направлений воспитательной

деятельности Сургутского музыкального колледжа обучающийся получает возможность осознать социальную значимость и востребованность своей профессии, раскрыть потенциал творческой и волонтёрской деятельности в сфере культуры и искусства, получить опыт успешной общественной деятельности, творческой активности, профессиональной и социальной мобильности, сформировать активную гражданскую позицию, культурно-ценностные ориентации, гуманистическое мировоззрение.

Основополагающим направлением воспитательной деятельности в колледже определено профессионально-ориентирующее, позволяющее формировать и развивать эффективную систему выявления, поддержки и развития способностей и талантов детей и молодежи, успешно реализовывать проектную деятельность.

Сохранение и развитие традиции сотрудничества и продуктивного взаимодействия коллектива колледжа с ведущими образовательными организациями высшего образования создаёт условия для обеспечения качества образования, высоких достижений и побед в профессиональных конкурсах. Только за период с 2015 года по 2022 год обучающимися колледжа в сольных номинациях, в составах ансамблей и оркестров завоёвано более 800 побед, что способствует профессиональному самоопределению студентов.

Сургутский музыкальный колледж дает выпускнику альтернативные возможности: работать по приобретенной специальности или продолжить обучение в высшем учебном заведении.

Более 80% выпускников колледжа успешно поступают в высшие учебные заведения по профилю специальности. Продолжая обучение в образовательных организациях высшего профессионального образования, выпускники колледжа становятся участниками и победителями престижнейших конкурсов, а также приобретают известность как концертирующие музыканты. Выпускники, не продолжившие обучение в организациях высшего образования, трудоустраиваются по специальности: работают в различных музыкально-педагогических учреждениях ХМАО-Югры (ДМШ, ДШИ, музыкальных училищах и колледжах искусств, в высших учебных заведениях), ведут концертно-исполнительскую жизнь как солисты и артисты различных муниципальных и окружных музыкальных коллективов, трудятся в сфере культурного менеджмента, музыкальной журналистики.

В колледже сформирована традиция организации и проведения концертов для разных целевых групп населения. В форме концертных выступлений, участия в гастролях, фестивалях и конкурсах, мастер-классах и открытых уроках, а также других формах исполнительской (концертной), педагогической и музыкально-просветительской деятельности на концертных площадках учреждений культуры ХМАО – Югры проводится исполнительская и преддипломная практика.

Коллективом колледжа накоплен опыт реализации проектов различного уровня, направленных на развитие эффективной системы выявления, поддержки и развития способностей и талантов детей и молодежи и повышения качества образования в сфере культуры и искусства, многие из которых являются знаковыми событиями для региона: Всероссийская научно-практическая конференция «Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства», Всероссийский открытый конкурс баянистов и аккордеонистов «Югория», Окружная студенческая научно-практическая конференция «Путь к знаниям», Окружная творческая школа «Новые имена Югры», Окружные конкурсы: юных пианистов «Волшебные клавиши», исполнителей на струнно-смычковых инструментах «По струнам мастерства», по музыкально-теоретическим дисциплинам. С филармоническим проектом «Школа музыки» коллектив колледжа вошел в межведомственный культурно-образовательный проект «Культура для школьников».

На протяжении последнего десятилетия в колледже активно развивается цифровая образовательная среда (электронный кабинет преподавателя, электронный журнал, электронный дневник студента, корпоративная компьютерная сеть, электронный библиотечный каталог и т.д.), направленная на оптимизацию образовательного процесса и эффективное использование новейших технологий в процессе обучения, повышение информационной грамотности студентов.

Таким образом, реализация направлений воспитательной деятельности, модулей рабочей программы воспитания создают в Сургутском музыкальном колледжа условия, необходимые для всестороннего развития и социализации личности, сохранения здоровья обучающихся, решения проблем гармоничного вхождения выпускников колледжа в социальный мир и налаживания ответственных взаимоотношений с окружающими их людьми, совершенствования воспитательного компонента образовательного процесса, включая развитие студенческого самоуправления, участие обучающихся в работе творческих коллективов, общественных организаций, творческих и спортивных объединениях. Свободное саморазвитие, самовыражение, самоопределение и самореализация обучающегося в учреждении среднего профессионального образования и в будущей профессиональной деятельности будет происходить тем более успешно и активно его, чем активнее обучающийся колледжа будет использовать возможности эффективной социокультурной образовательной среды.

Система воспитания Сургутского музыкального колледжа оказывает непосредственное влияние на развитие социокультурной образовательной среды колледжа, формируя её содержательные компоненты, проектируя и выстраивая систему эффективного взаимодействия как субъектов воспитательной деятельности, так и общественных, материальных и

духовных условий. Основанная на лучших традициях российского художественного образования и многолетнем продуктивном опыте, система воспитания колледжа гибко реагирует на вызовы современности, соответствует актуальным требованиям общества, отражает приоритетные направления государственной политики в сфере воспитания, образования, молодёжной политики, культуры и искусства, создаёт условия не только для приобретения общих и профессиональных компетенций, но и для становления, развития личности обучающегося, освоения им культурного наследия, формирования гражданской идентичности, ценностных ориентиров, присущих российской социокультурной традиции.

**Список литературы:**

1. Федеральный закон от 29.12.2012 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» (в ред. Федерального закона от 31.07.2020 г. № 304-ФЗ)

2. Письмо Министерства просвещения Российской Федерации от 12.05.2020 г. №ВБ-1011/08 «О методических рекомендациях»

3. Программы развития БУ «Сургутский музыкальный колледж» на 2021-2025 годы, утверждённой общим собранием работников и обучающихся БУ «Сургутский музыкальный колледж», Протокол №1 от 12.04.2021

4. Разъяснения Министерства просвещения РФ от 03.09.2021 г. «Разъяснения об организации классного руководства (кураторства) в группах образовательных организаций, реализующих образовательные программы среднего профессионального образования, в том числе программы профессионального обучения»

5. Эгамова, С. Т. Проблемы управления воспитательным процессом в учреждениях среднего профессионального образования / С. Т. Эгамова, Т. А. Султанова. — Текст: непосредственный // Молодой ученый. — 2021. — № 44 (386). — С. 292-294. — URL: https://moluch.ru/archive/386/84988/ (дата обращения: 10.09.2022).

# ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ СФЕРЫ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

***Чугаевская О.А.,***
***заслуженный работник образования ХМАО-Югры***
***заместитель директора по учебной работе***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж***
***г. Сургут,***
***Ханты-мансийский автономный округ – Югра***

## ЦИФРОВАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ СРЕДА КАК ОСНОВА ЦИФРОВОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

Приоритетный федеральный проект «Цифровая образовательная среда», входящий в состав национального проекта Российской Федерации «Образование», ставит своей целью создание современной и безопасной цифровой образовательной среды, обеспечивающей формирование ценности к саморазвитию и самообразованию у обучающихся образовательных организаций всех видов и уровней, путем обновления информационно-коммуникационной инфраструктуры, подготовки кадров, а также обеспечение реализации цифровой трансформации системы образования в целом.

**Цифровая трансформация образования** – это комплексное преобразование деятельности всех участников образовательного процесса, обновление планируемых образовательных результатов, содержания образования, методов и организационных форм учебной работы, а также оценивания достигнутых результатов в быстроразвивающейся цифровой среде.

**Цифровая образовательная среда** образовательного учреждения включает комплекс информационных образовательных ресурсов, в том числе цифровые образовательные ресурсы; совокупность технологических средств информационных и коммуникационных технологий: компьютеры, иное ИКТ оборудование, коммуникационные каналы; систему современных педагогических технологий, обеспечивающих обучение в современной цифровой образовательной среде.

Цифровизация давно и прочно вошла в систему музыкального образования, хотя отношение к ней до сих пор неоднозначное. Сегодня уже невозможно представить образовательный процесс без цифровых ресурсов, позволяющих в кратчайшие сроки получить необходимую информацию в текстовом, видео-аудио форматах. Мультимедийные программы, онлайн-сервисы помогают педагогам проектировать уроки и

создавать интерактивные задания. Исчезли проблемы с поиском и записью музыкальных произведений в аудио и видеоформатах; виртуальные концертные залы позволяют знакомиться с творчеством выдающихся исполнителей и творческих коллективов. Электронные библиотеки предоставляют возможность работы с каталогом изданий и полной электронной версией учебной литературы, в том числе нотной. Коммуникация и сотрудничество стали осуществляться, в том числе и в цифровой форме, используя асинхронные (электронная почта, форум) и синхронные (мессенджеры, чаты, онлайн-сессии, вебинары и пр.) средства общения.

Ответ на вызовы эпохи цифровой трансформации – это одно из приоритетных направлений развития коллектива БУ «Сургутский музыкальный колледж» на среднесрочную перспективу. Уже 10 лет назад в колледже был внедрен проект «Медиацентр», успешность реализации которого позволила в новой Программе развития на 2021-2025 гг. определить приоритетным проектом «Цифровой колледж», рассматривая его как системообразующее звено в управлении процессами цифровой трансформации в образовательной организации. Главной задачей проекта стало развитие современной безопасной цифровой образовательной среды, обеспечивающей инновационный характер обучения путем обновления информационно-коммуникационной инфраструктуры на базе новейших цифровых технологий.

За последнее десятилетие развитие материально-технической базы, информационно-телекоммуникационной инфраструктуры колледжа позволило сформировать электронную информационно-образовательную среду, в которую вошли: **технические средства**, создающие электронное пространство, **интранет** (локальная сеть для обмена информацией, инструментами совместной работы внутри организации, корпоративная почта), **экстранет** (специализированные *Web*-интерфейсы подсистемы «ДЕЛО-*Web*» и др.) и **интернет**.

Колледж располагает развитой корпоративной информационно-телекоммуникационной сетью с высокоскоростным доступом к информационно-телекоммуникационной сети «Интернет», объединяющей все учебные кабинеты и аудитории учреждения, оснащен средствами вычислительной техники, программным обеспечением и презентационным оборудованием. В учебном процессе с успехом используются два мобильных компьютерных класса, мультимедийные доски и панели, сканеры, копировально-множительная техника, МФУ и принтеры. Все компьютеры объединены в локальную вычислительную сеть, в том числе и посредством *Wi-Fi* соединения. Компьютеры оснащены соответствующим лицензионным программным обеспечением: *Sibelius for Edition with Upgrade Plan; Sony Vegas Pro 13; Microsoft Office*. Изменился подход к формированию фондов библиотеки: книжные собрания дополнились

медиасредствами, в том числе **электронными библиотеками «Юрайт» и «Лань»**, мультимедийными энциклопедиями и справочниками, интернет-ресурсами; карточный каталог печатного библиотечного фонда преобразован в электронный. Аудио и видео фонд **фонотеки** перенесен в цифровой формат.

Модернизация **интранета** колледжа помогла решить задачи обеспечения совместного доступа к разрабатываемым документам, ускорения взаимодействия всех сотрудников колледжа, доведения до всех структурных подразделений колледжа актуальной информации; организации оперативной связи с учебными кабинетами, библиотекой, фонотекой, методическим кабинетом. Корпоративная почта @surgutmusic позволила создать удобную коммуникационную среду для всех участников образовательного процесса.

Электронное образовательное пространство колледжа включает в себя **сайт** учреждения, на котором представлены, в том числе, электронные кабинеты преподавателей, электронный журнал успеваемости, комплекс информационных образовательных ресурсов. В 2021 г. разработана **электронная образовательная платформа** для реализации программ дополнительного профессионального образования (повышение квалификации, профессиональной переподготовки) и программ подготовки специалистов среднего звена с применением дистанционных технологий.

В 2014 году с целью мониторинга и фиксации хода и результатов образовательного процесса был внедрён программный комплекс для хранения и обработки индивидуального учета результатов освоения обучающимися образовательных программ – **электронный журнал успеваемости.** На современном этапе этот комплекс состоит из нескольких модулей: журнал успеваемости, календарно-тематическое планирование; электронный дневник и электронная зачетная книжка студента, отчеты и графики. Пользователями электронного журнала успеваемости являются все участники образовательных отношений колледжа с правом доступа к определенным модулям. С введением программного комплекса педагоги, студенты и их родители (законные представители) получили оперативный доступ к информации об успеваемости, посещаемости занятий обучающихся. Модуль «Контрольные мероприятия» позволяет видеть отметки студентов за контрольные работы, технические зачеты и академические концерты. Автоматизированы отчеты итогов промежуточной аттестации, автоматически формируется сводная ведомость итоговых отметок по семестрам, обеспечен контроль реализации образовательной программы.

В целях внедрения в образовательный процесс современных, актуальных технологий, методов и приемов обучения, ориентированных на повышение познавательной, творческой и самостоятельной активности

студентов в 2019 году был разработан и внедрен в практику **электронный кабинет преподавателя** – программный комплекс для размещения программно-методических и учебных материалов, который позволил организовать эффективное виртуальное учебно-методическое пространство для обеспечения оперативного и эффективного взаимодействия участников образовательного процесса. Каждый кабинет состоит из разделов: программы дисциплин/модулей, методические рекомендации по самостоятельной работе, учебные материалы (лекции, презентации, аудио-видеозаписи, учебные пособия, дополнительная литература, ноты); фонд оценочных средств (контрольно-измерительные материалы текущей и промежуточной аттестации: контрольные вопросы по темам, тесты, кроссворды, реестры викторин, требования к техническим зачетам, академическим концертам и др.). Создание электронных кабинетов позволило обучающимся получить доступ к электронному образовательному контенту, обучаться в комфортной цифровой среде с возможностью выбора оптимального темпа и индивидуального режима работы с необходимой информацией при подготовке к урокам. В настоящее время электронные кабинеты разработали 90% преподавателей колледжа. Многие преподаватели имеют **персональные мини-сайты** на образовательных порталах России.

Цифровизация образования предполагает не только обеспечение цифровой инфраструктуры образовательной организации, но и, в первую очередь, создание условий для формирования цифровой грамотности у участников образовательного процесса. Использование информационно-коммуникационных технологий для совершенствования профессиональной деятельности становится ключевой компетенцией современного педагога. Формирование системы непрерывного обновления педагогами своих профессиональных знаний и приобретения ими новых профессиональных навыков стало одной из важнейших направлений проекта «Цифровой колледж».

Проведенный в 2018 году анализ сформированности информационно-коммуникативной компетентности педагогических работников позволил создать систему персонифицированной поддержки педагогов для преодоления профессиональных дефицитов области ИКТ-компетенций. По результатам опросов на тот момент 100% педагогических работников колледжа владели информационной грамотностью, которая позволяет эффективно искать, оценивать, использовать и создавать информацию для достижения своих личных, профессиональных и образовательных целей, однако создавать цифровой образовательный контент умели не более 45% преподавателей. Для удовлетворения индивидуальных запросов педагогов, обусловленных результатами оценки (самооценки) их квалификации и компетентности, были задействованы формальные (курсы повышения квалификации) и неформальные

(наставничество, «горизонтальное обучение») модели непрерывного образования.

За последние три года свыше 90% педагогических работников повысили свой уровень цифровой грамотности в процессе обучения по дополнительным профессиональным программам, с помощью онлайн-курсов, конференций, мастер-классов и сетевых сообществ. Так, в рамках участия в федеральном проекте «Кадры для цифровой экономики» национальной программы «Цифровая экономика Российской Федерации» педагогические работники в 2020 году получили персональный цифровой сертификат и повысили свою квалификацию через освоение новых цифровых компетенций по программам: «Цифровые медиа в образовательном процессе», «Информационно-коммуникационные технологии в педагогической деятельности», «Комплексное обеспечение безопасности информации и основы защиты персональных данных в образовательных учреждениях», «Цифровой маркетинг и медиа», «Электронный документооборот». В 2020 и в 2021 годах, с целью применения новых знаний в области информационных технологий в профессиональной деятельности, овладения компетенциями цифровой экономики, основ информационной безопасности, социальной инженерии, законодательства в сфере защиты персональных данных, а также финансовой грамотности, 75 педагогических работников и сотрудников колледжа прошли обучение по дополнительной профессиональной программе (повышение квалификации) «Информационная безопасность – ключевая компетенция цифровой экономики» на базе Югорского научно-исследовательского института информационных технологий.

В рамках неформальной модели образования в колледже задействован и традиционный и инновационный инструментарий: обмен опытом, тренинги, семинары, взаимопосещение уроков, наставничество. В рамках «горизонтального обучения» коллеги, более продвинутые в сфере ИКТ-компетенций, делятся своими знаниями и практическим опытом по созданию видео-уроков, по работе на современных образовательных платформах (сервисы *Google, Microsoft Teams, Quizlet, Online Test Pad, LearningApps* и др), помогают педагогам приобрести новые навыки и передать их затем своим студентам. В результате полученных знаний в области информационных технологий к 2020 году свыше 80 % преподавателей приобрели **цифровые навыки**, позволяющие разрабатывать цифровой контент, внедрять перспективные цифровые технологии, создающие новые возможности для решения образовательных задач.

Важнейшим направлением проекта «Цифровой колледж» является развитие цифровой грамотности у обучающихся. У большинства из них хорошо сформированы навыки работы с персональным компьютером, эффективного использования социальных сетей, поиска необходимой

информации на интернет-ресурсах и создания презентаций. С учётом педагогической направленности образовательных программ, реализуемых в колледже, в процесс обучения включены задачи по формированию у студентов компетенций, связанных с оценкой качества обучения учащихся, с контролем и корректировкой их знаний, умений, навыков на электронных сервисах. Сейчас под цифровой грамотностью подразумевается также набор знаний о навыках эффективного и безопасного использования интернет-ресурсов, основах кибербезопасности и «кибергигиены», которые позволят обеспечить защищенность обучающихся от девиантных и деликвентных влияний в сети Интернет. В связи с этим в рабочие программы предмета «Основы безопасности жизнедеятельности» включены темы по обеспечению безопасного использования обучающимися сети Интернет, сохраняя собственную идентичность.

Созданная в колледже цифровая образовательная среда выступает как средство для подготовки всесторонне развитого выпускника, обладающего актуальными компетенциями в сфере современных цифровых технологий, готового к работе или продолжению образования в высокоразвитом информационном обществе.

**Список литературы:**

1. Указ Президента Российской Федерации от 09.05.2017 № 203 «О Стратегии развития информационного общества в Российской Федерации на 2017 - 2030 годы»
2. Приказ Министерства просвещения РФ от 2 декабря 2019 г. N 649 «Об утверждении Целевой модели цифровой образовательной среды»
3. Программа развития БУ «Сургутский музыкальный колледж» на 2021-2025 гг.
4. Турашова, Ш. П. Формирование навыков цифровой грамотности у студентов вузов / Ш. П. Турашова. — Текст : непосредственный // Образование и воспитание. — 2022. — № 2 (38). — С. 50-53. — URL: https://moluch.ru/th/4/archive/219/7157/
5. Уйманова, Н.А. Педагогическое саморазвитие преподавателя в электронном образовательном пространстве колледжа//Гуманитарный научный вестник.- 2020. - № 5. - С.124-138. – Текст: непосредственный.
6. Уваров А.Ю. Образование в мире цифровых технологий: на пути к цифровой трансформации — Изд. дом ГУ-ВШЭ, М.: 2018. — 168 с. – Текст: электронный.

***Толмачева Н. В.,***
***доцент кафедры музыкального искусства эстрады***
***ФГБОУ ВО «Тюменский государственный институт культуры»***
***г. Тюмень***

# ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОЕ ПЕНИЕ

Внедрение инновационных технологий плотно вошло в жизнь современного преподавателя, и 2020 год ускорил многие процессы в данном направлении. Музыкальное искусство эстрады – это достаточно новое направление в образовании, которое всегда идет в ногу со временем в силу своей специфики. В последние годы можно заметить высокую степень использования инновационных технологий на кафедре музыкального искусства эстрады Тюменского государственного института культуры по всем специальным дисциплинам, помимо общевузовской системы дистанционной работы – электронной информационно-образовательной среды. На кафедре используются программы и приложения для улучшения качества работы в современных условиях. Применение программ, сайтов, мобильных приложений позволяет ускорить и осовременить творческий процесс, дает возможность учащимся реализовать свой творческий потенциал непосредственно во время обучения, создать портфолио, отвечающее всем мировым стандартом индустрии шоу-бизнеса.

На дисциплинах «Джазовое пение» и «Импровизация» используется мобильное приложение IRealPro, которое имеют все джазовые музыканты. Оно необходимо для изучения гармонии джазовых стандартов во время репетиционного процесса, работы над созданием аранжировки, джазовой импровизации, обменом этого опыта с другими музыкантами. Приложение «A cappella» используется для создания вокального ансамбля и аранжировки в условиях дистанционного обучения или публикации в сети интернет. Оно позволяет свести воедино разные видеозаписи с исполнением партий вокального ансамбля. Также используются приложения для прослушивания музыки, видео, использования и редакции фонограмм, общения в различных мессенджерах, образовательных платформах, нотных и аудио редакторах. Сайты Musicmap и Every Noise at Once представляют информацию о стилях современной музыки, описание в хронологическом порядке, подборки аудио и видеоматериалов выдающихся музыкантов. На сайтах можно видеть влияние стилей музыкальной эстрады друг на друга в историческом аспекте, что позволяет более рационально и самостоятельно изучать и анализировать музыку.

Подробнее хочется остановиться непосредственно на дисциплине сольное пение. Технологии очень плотно вошли в современную методику преподавания. Последние научные исследования в области изучения работы голосового аппарата внесли свои кардиальные изменения в методику работы преподавателей вокала. На начальном этапе работы в классе «Сольного пения» используется компьютерная программа, позволяющая оценить изменения звука в области обертонов, гармоник, громкости и насыщенности звучания, а также присутствия в звуке различного шума (потока воздуха или непериодичного смыкания голосовых складок). Такая программа (VoicePrint) позволяет определить аттракторы или стабильные привычки исполнителя, отследить динамику обучения, точнее определить возможные вокальные проблемы и найти наилучшую стратегию их решения. Данная программа используется на уроках вокала, затем в дисциплине «Методика обучения вокалу» и непосредственно в педагогической практике.

Обучение методике также претерпело большие изменения в последнее время. Большинство крупных мировых вокальных школ пришли к выводу о том, что для овладения любой методикой необходимо пройти практический курс обучения, и только после этого использовать дополнительные материалы в виде учебников, рабочих тетрадей или приложении. В современном эстрадном образовании есть ряд проблем: перевод профессиональной терминологии зарубежных методик имеет некоторые разногласия, органы голосообразования скрыты визуального анализа и многие годы исследователи пользовались эмпирическим методом, так же необходимо обратить внимание субъективность оценки качества звука в разных стилях – один и тот же звук может считаться дефектом или вокальным приемом. Именно с этим фактом связано появление большого количества курсов вокала. Автор статьи так же имеет свой авторский образовательный онлайн-проект «Учи и вдохновляй». На данный момент он состоит из четырех курсов: Современные способы пения, Вокальные приемы, Проблемы в вокале и Ритмический практикум. Суть проекта в том, что ученик слушает записанные видеоуроки, выполняет домашнее задание и получает обратную связь. Для этого используется образовательная платформа Геткурс и мобильное приложение Chatium. При таком подходе автор может быть уверен, что его методика правильно понята и интерпретирована учеником. Свои идеи и знания можно распространять на всех заинтересованных русскоговорящих любителей эстрадного пения.

Далее в процессе работы над репертуаром студента активно используются музыкальные стриминговые сервисы такие, как Яндекс музыка или Apple Music. Плюс использования таких приложений в том, что при недорогой студенческой подписке можно получить доступ к изданной музыке по всему миру. У каждого исполнителя в

хронологическом порядке представлены все альбомы и отдельные синглы с обложками, текстами и авторством, создан топ самых популярных композиций, есть описания к альбомам и индивидуальные подборки музыки. При выборе репертуара используются видеохостинги для прослушивания и анализа различных интерпретаций песен. Особую ценность представляют живые и фестивальные выступления профессиональных артистов, а также интересны бывают конкурсные выступления и музыкальные телевизионные проекты. Возможности Ютуба позволяют замедлять воспроизведение видео – это необходимо для работы со сложными пассажами. Также есть возможность включить субтитры, и даже в некоторых случаях на нескольких языках. Это позволяет исполнять текст песни в начале обучения или видеть перевод.

При работе с фонограммами, под которые студенты исполняют песни, используется несколько удобных сервисов, приложений и программ. Поиск известных фонограмм осуществляется в сети интернет на сайтах. Многие сайты уже внутри предлагают отредактировать готовую фонограмму – изменить тональность, темп, форму. Так же это можно сделать в более профессиональной программе, такой как AdopeAudition. Это необходимо делать, если диапазон студента не совпадает с тональностью фонограммы или время конкурсного выступление лимитировано организаторами. Для создания авторских фонограмм можно использовать приложения типа GarageBand или Logic, при небольшом обучении в этом приложении можно писать музыку на компьютере, планшете или мобильном телефоне. Это очень удобно тем ребятам, которые пишут песни или создают авторские кавер-версии. Работа в классе и на сцене со звукоусилительной аппаратурой, также требует постоянного обновления знаний.

Для продвижения своего творчества ученики используют различные социальные сети, видеохостинг, стриминговые сервисы и мессенджеры.

В данной статье рассмотрены основные инновационные технологии, используемые на занятиях специальных дисциплин кафедры музыкального искусства эстрады. Студенты и ученики показывают высокий уровень подготовки и принимают участие в международных конкурсах и всероссийских проектах на уровне с профессиональными артистами. Преподаватели кафедры музыкальное искусство эстрады воспитывают современных, высокоинтеллектуальных и востребованных артистов и преподавателей, которых приглашают на работу во все регионы России.

***Пилюгина С.В.,***
***преподаватель изобразиотельного искусства***
***МБУДО «Детская художественная школа***
***№ 1 им. Л. А. Горды»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

# ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОВЕДЕНИЯ ЗАНЯТИЙ В ДИСТАНЦИОННОМ ФОРМАТЕ ПО ДИСЦИПЛИНАМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СЕРВИСЕ «PADLET» (из опыта работы)

Безусловно, многие педагоги использовали в своей работе некоторые приёмы дистанционного обучения. Перейти же к такому формату обучения на постоянной основе из-за пандемии Covid-19 оказалось полной неожиданностью. Возникли вопросы: как лучше всего преподнести учебный материал, какими ресурсами и технологиями воспользоваться, по какому принципу организовать обратную связь с учащимися.

Число используемых в работе педагогами информационных и коммуникационных технологий постоянно увеличивается. Вместе с известными программами приобретают популярность различные сервисы, которые позволяют подготовить материалы для самостоятельной работы учащихся в дистанционном формате. В качестве ресурса для дистанционного общения с учениками изначально мной использовалась группа в ВКонтакте. И по большому счету образовательный процесс дистанционно проходил на этой платформе. Это один из часто используемых преподавателями способов осуществлять обучение в дистанционном формате, но он неудобен ученикам из-за необходимости постоянно пролистывать ленту новостей, боясь упустить важную информацию. Для оптимизации образовательного процесса на платформе социальной сети ВКонтакте сталкиваешься с тем, что систематизация материала идет только в ленте, а это неудобно и ученикам, и преподавателю. При росте объёма выдаваемого ученикам материала возрастала вместе с ним и необходимость систематизации материала, для упрощения поиска и улучшения обратной связи с учениками, при наличии вопросов по пройденным темам. Поэтому я стала искать альтернативные образовательные сервисы, которые подойдут для решения моих задач. Попробовав несколько программных продуктов, мною был сделан выбор в пользу сервиса «Padlet».

На данный моментв своей практике я использую, сервис «Padlet»(-let – это английский уменьшительный суффикс, pad – в одном из значений – «блокнот, планшет»). **Сервис бесплатный, имеет русскоязычную**

**версию, прост в освоении и не требует никакой начальной подготовки.**

По своей сути сервис «Padlet» - это интерактивная доска или стена, которая может быть создана учителем или учеником. Стена всегда имеет определённую тему, согласно которой и происходит её наполнение. На стену можно помещать аудио-, видео-, фотофайлы, документы. Стена состоит из окошек, каждое из которых активно и содержит загруженный материал. Достоинством данного сервиса является возможность для каждого ученика вывесить свою работу на стену, а учителю — прокомментировать и оценить каждую работу, нетратя время на поиски.

Для работы с данным сервисом педагогу необходимо:

1. Зарегистрироваться на ресурсе «Padlet»

2. Добавить новую доску (доски называются «падлетами»)

3. В зависимости от цели можно по-разному структурировать материал и выбрать тип доски из представленных. Мною применяется стандартный вариант «Wall» (стена), но есть возможность использовать разные варианты в зависимости от цели, которую необходимо решить педагогу. Есть возможность расположить материал в виде непрерывного потока (учебный материал располагается сверху вниз в простой ленте), как в социальной сети ВКонтакте, сетки, полки (деление на три столбца), блога, а также холста – в последовательном и свободном режиме распределения.

4. Ввести название доски, согласится со всеми подходящими настройками и стена готова. Функционал доски позволяет прикреплять заметки, изображения, файлы и ссылки на внешние ресурсы.

5. Сохраняем виртуальную доску, копируем ссылку и делимся ей со своими учениками, коллегами, в том числе через социальные сети. Обладатель ссылки сможет записать туда комментарий, пост, добавить фотографии, видео выполненной работы, не регистрируясь, что в данном сервисе больше всегои привлекает.

Так как для педагогов дополнительного образования, которые работают в области художественного образования, популярной, наглядной и эффективной формой проведения дистанционных занятий является мастер-класс, то и такую форму проведения образовательного процесса как мастер-класс можно представлять на онлайн-доске в виде презентаций, видеоматериалов.

Учащиеся самостоятельно решают, когда они будут заниматься. Выбирают удобное для себя время просмотра записи мастер-класса, при этом у учеников есть техническая возможность делать паузы для лучшего понимания и усвоения материала, перематывать видеозапись и повторять необходимые этапы работы. Участники данного процесса могут не просто повторить работу по образцу, благодаря чётким инструкциям педагога, но и проявить фантазию, почувствовать себя настоящими творцами.

Padlet очень позитивный, яркий, оптимистичный сервис, интересен ученикам, так как наполнен огромным количеством красивых, незаурядных, выразительных шаблонов. У ребят есть возможность вернуться на предыдущий уровень, если что-то не получилось. Можно добавлять свои материалы и увидеть работы друг друга на онлайн-доске.

Чем удобен этот ресурс для учителя? Сбор материала не занимает много времени, работа по алгоритму практически не требует дополнительных консультаций в области информационных технологий.

Возможность размещения материалов как с любого носителя, так и из сети интернет. Можно добавлять и свой авторский продукт (мастер-классы, этапы, примеры выполнения работ, видео, фотографии и т.д.).

Организатор доски может удалять посты и редактировать их, преподавателю удобно исправлять ошибки и ставить при необходимости оценки. Возможность организации коллективной деятельности в режиме реального времени и работы с визуальным материалом.

Но определенная трудность с использованием данного ресурса для учителя и ученика состоит в том, что затруднено личное общение. Кроме того, у большинства учеников отсутствуют навыки самоорганизации в художественной деятельности, вне прямого контакта спедагогом. Результат работы в таком случае зависит от самостоятельности и сознательности ученика.

***Яковкина О.Ю.,***
***преподаватель отделения***
***изобразительного искусства***
***МБУ ДО «Детская школа искусств им. А.М. Кузьмина»***
***структурное подразделение «Школа искусств «Высокий»***
***г. Мегион,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## ОБУЧЕНИЕ ДЕТЕЙ 8-10 ЛЕТ ИЗОБРАЖЕНИЮ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА С ПРИМЕНЕНИЕМ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

В изобразительном искусстве современные информационные технологии (далее по тексту – ИТ) занимают далеко не последнее место и даже образуют новые направления, основанные в значительной степени на самих ИТ.

Сформировалось отдельное понятие цифрового или дигитального искусства – результатом которого являются художественные произведения в цифровой форме, например: ASCII, ANSI, пиксельная графика, демосцена, цифровая живопись, иррациональная геометрия, фрактальное искусство и многое другое [3].

Предмет «Изобразительное искусство» предусматривает большое количество межпредметных связей и включает в себя демострации практически всего окружающего мира (т.е. мы должны научиться видеть и изображать все). Иллюстративного материала часто бывает недостаточно, поэтому созданные цифровые ресурсы позволяют сделать процесс обучения на уроке более эффективным и дают возможность повысить собственный профессиональный уровень педагога и уровень своего учебного материала.

Задачи изобразительного искусства – развитие творческих способностей, памяти, фантазии, развитие пространственного мышления, чувства сочетания цвета; освоение основ композиции, пропорций, объема, цветоведения, перспективы, светотени; приобщение ребят к наследию отечественного и мирового искусства.

В процессе обучения детей изображению фигуры человека закладываются навыки и знания: по живописи, рисунку, основам изобразительной грамоты, лепке, компьютерной графике. Создаются фундаментальные основы эстетического воспитания, творческой деятельности, развиваются художественные способности ребёнка. Ребенок изначально является творческой личностью. Задача педагога – выявить творческие способности и развить их, приобщить к саморазвитию, накоплению опыта творческой деятельности в любой сфере жизни.

В данный момент идёт поиск возможностей обновления и качественного улучшения содержания, форм и методов обучения изображению фигуры человека. Умение рисовать, способность чувствовать объём, форму и цвет могут пригодиться в любой человеческой деятельности. Человек является главным персонажем в творческих работах юных художников. Ребёнок сопоставляет себя с изображаемым им персонажем, пытается передать анатомическое сходство и характер, что говорит о важности для ребёнка при изображении человека.

Обучая изображению фигуры человека, очень важно использовать примеры и образцы, которые выполнены в поэтапной форме, для того чтобы ребёнок мог получить наглядное представление, как именно происходит процесс построения фигуры человека. В этом нам хорошо могут помочь средства мультимедиа, например, презентация, выполненная с использованием анимации, которая даёт возможность продемонстрировать ученикам процесс в поэтапном движении, что позволяет ребёнку увидеть переход от одного блока к другому. Доступность учебного материала, обеспеченная преподавателем, может дать возможность ученику вне урока просматривать, прорабатывать и динамично взаимодействовать с учебным материалом в свободной форме, это даст более эффективное освоение материала [4]. Подобный подход помогает встроить пройденный материал непосредственно в жизненный опыт ребенка.

Эксплуатация информационных технологий для обучения изображению фигуры человека определяет важность индивидуального подхода. Информационные технологии могут существенно расширить возможности: обратной связи педагога с учеником в режиме реального времени; презентации и визуализации учебного и методического материала; хранения, передачи, обработки и лёгкого доступа к большим объёмам необходимой информации; автоматизации процессов информационной деятельности; автоматического анализа учебного эксперимента, вычленения и повторения отдельных фрагментов эксперимента; автоматизированного информационного и методического обеспечения управления учебной деятельностью и контроля результатов освоения материала.

Вышеуказанные возможности информационных технологий способствуют развитию навыков самостоятельной работы с учебным материалом и контроля результатов своей изобразительной деятельности, мышления, памяти, фантазии, творческих навыков ученика, аналитических способностей, умению компьютерного моделирования в изображении фигуры человека; существенному развитию личности обучаемого; раскрытию коммуникативных навыков и способности ребёнка; формированию основ информационной культуры.

Отдельно хотелось бы остановиться на такой части ИТ, как социальная инженерия. ИТ связаны не только с электронно-вычислительными и сложно-технологическими машинами и приборами, основой всё же выступает именно сама информация, которая может передаваться и обрабатываться непосредственно самим человеком без привлечения сторонних технологических средств. Социальная инженерия как раз в таком ключе и выступает. Что же такое социальная инженерия? Это метод управления действиями человека без использования технических средств. С точки зрения техники, не нужна дорогая аппаратура или иные материально технические средства, а в основе лежат слабости человека, которым наиболее всего подвержены дети.

Слабости – неусидчивость и невнимательность детей на уроке, их отвлечённость на более яркие образы и впечатления, полученные вне урока и отвлекающие ребёнка, – можно использовать в интересах ребенка и преподавателя. Умело манипулируя эмоционально влияющими на ребёнка образами, можно мягко склонить ребёнка к выполнению необходимых учителю действий, получить более эффективную мотивацию к изучению материала. Мотивация, которая будет оказывать влияние и за пределами школы, заставляя ученика проявлять интерес к предмету дома [2].

Использование информационных технологий даёт возможность доступно преподносить информацию, удовлетворяя индивидуальным запросам учеников, что, в свою очередь, облегчает поиск возможностей

качественного обновления методов обучения изображению фигуры человека. Процесс обучения может стать более увлекательным за счёт использования технологий для связи учащихся друг с другом, предоставляя необходимую информацию своевременно.

Использование информационных технологий на занятиях мотивирует и стимулирует познавательный интерес учащихся ко всему процессу обучения, возрастает эффективность самостоятельной работы, появляются новые возможности для индивидуализации. Для обучения изображению фигуры человека, помимо прочих средств можно эффективно использовать средства мультимедиа такие, как слайды или презентации. Их можно использовать на различных темах и включать в необходимый этап урока. Как правило, они не имеют текстового сопровождения, учитель кратко комментирует демонстрируемый материал. Для незамедлительного включения учеников в практическую работу, слайды необходимо подобрать таким образом, чтобы вначале были показаны сложные произведения, которые способны вызвать яркие эмоции. Далее показываются слайды с необходимыми фрагментами, а в заключении демонстрируются простые композиции, соответствующие теме урока, для того чтобы у учеников сформировалось впечатление, что выполнить похожую работу им вполне по силам. Урок становится ярче и эмоциональнее, выполненные работы становятся более творческими, тема раскрывается полнее.

Информационные технологии в значительной мере помогают развить способности учащегося к рефлексии, самообразованию, самовоспитанию. Один из главных элементов педагогической деятельности на уроках ИЗО – «научить школьника учиться». Это необходимо для организации эффективной самостоятельной работы вне аудитории, которая способствует формированию творческого подхода к достижению поставленных целей, навыков контроля собственной деятельности; развитию мышления и памяти; приобретению новых знаний, их закреплению и углублению.

Современные информационные технологии значительно помогают в самостоятельной работе вне аудитории. Развиваются такие качества как целеустремленность, активность, организованность.

Центром использования в самостоятельной работе информационных технологий является Интернет-технологии, которые применяются для передачи информации и обеспечения взаимодействия учителя и учащегося в системах дистанционного и открытого образования. Современный учитель должен не только обладать достаточным количеством знаний в области интернет и информационных технологий, но и хорошо знать, как применить их в своей профессиональной деятельности. В самостоятельных работах чаще всего используются электронная библиотека,

образовательный портал, тематический сайт, библиографическая база данных, сайт периодических изданий.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что обучение изображению фигуры человека можно улучшить за счёт более активной самостоятельной работы ученика, в которой ему призваны помочь информационные технологии [1].

**Список литературы:**

1. Андреев, В.И. Педагогика: учебный курс для творческого саморазвития. – Казань: Центр инновационных технологий, 2000. – 608 с.

2. Брыксина, О.Ф. Конструирование урока с использованием средств информационных технологий и образовательных электронных ресурсов.// Информатика и образование. 2004 №5.

3. Полат, Е.С. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования: учебное пособие для вузов. - М. : Академия, 2000. - 272 с.

4. Ростовцев, Н.П. Методика преподавания искусства в школе. Учебник. — М.: Агар, 2000. — 251 с.

## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В ОБРАЗОВАНИИ СФЕРЫ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

***Павлов Д.Н.,***
***кандидат педагогических наук,***
***член Союза композиторов России,***
***преподаватель музыкально-теоретических дисциплин и композиции***
***БУ «Сургутский колледж русской культуры им. А.С. Знаменского»,***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ - Югра***

## ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ С ЮГОРСКИМ ПИАНИСТОМ И ПЕДАГОГОМ ЛЮБАВОЙ МИХАЙЛОВНОЙ ЦАРЕГОРОДЦЕВОЙ

Благодаря устным и письменным, контактным и дистанционным высказываниям русских и зарубежных пианистов, педагогов, теоретиков фортепианного исполнительства от раскрытия смысла в отдельном произведении до исследования значимых аспектов творческой деятельности, зафиксированным в каждом авторском слове о музыке – эссе и статьях, письмах, главах из книг, лекциях-беседах, докладах, интервью и научных исследованиях можно познакомиться с профессиональными взглядами музыкантов. Многие известные пианисты в масштабе интеллектуального опыта деятельности такие, как И. Гофман, Г. Гульд,

Г.Г. Нейгауз, Г.М. Коган, Е.Я. Либерман, Г.М. Цыпин и мн. др., обращались к созданию научных и литературных работ в итоге аналитического осмысления собственного творчества.

Вместе с этим диалогическое общение ценно и для самих интервьюируемых музыкантов в силу авторефлексии, при которой осуществляется аналитическое осмысление, самоинтерпретация собственной исполнительской, педагогической деятельности, через комментирование и опытное ее обоснование [4].

Примером письменной диалогической формы высказывания о персональном творчестве может являться книга «Беседы с пианистами» автора А.В. Вицинского [1]. В состоявшихся еще в 1944-1949 гг. беседах с коллегой – пианистом, психологом и музыковедом – многие мастера «золотого века» отечественной фортепианной школы – Э. Гилельс, С. Рихтер, Я. Флиер, М. Гринберг, В. Софроницкий, Л. Оборин рассказывали о себе и планомерно обсуждали секреты исполнительского мастерства, отзывались об исполнителях и деятелях культуры, описывали как чувствовали музыку и др.

Литературно-научная деятельность пианистов и педагогов, служащая освещению различных аспектов исполнительского искусства и практических вопросов музыкальной педагогики, является не второстепенной их деятельностью, а важной частью музыкальной культуры, без знания которой представление о музыке может быть ограничено лишь устоявшимися догмами [3].

Профессиональный диалог с югорским пианистом и педагогом Любавой Михайловной Царегородцевой, кандидатом искусствоведения, доцентом, заслуженным деятелем культуры Ханты-Мансийского автономного округа – Югры, почетным работником среднего профессионального образования РФ, руководителем предметно-цикловой комиссии «Фортепиано» Сургутского музыкального колледжа, обладающей значимым опытом в реализации концертных программ и образовательных проектов, осуществлен с целью выявления ее профессиональных интересов в сфере культурных и художественных ценностей, творческих подходов в практической работе над исполнением музыки, дальнейших планов деятельности, ведь профессиональная коммуникация характеризуется целенаправленностью и результативной значимостью [2].

Для этого был применен метод включенного наблюдения с предварительной разработкой ряда направленных вопросов о влиянии музыкального образования на профессиональное становление, об отношении пианиста и педагога к процессу исполнительского творчества и др.

**Д. П.** Любава Михайловна, Ваши родители – авторитетные музыканты и педагоги, отец – Кустов Михаил Юрьевич, известный

виолончелист, кандидат искусствоведения, профессор, кавалер Ордена Дружбы и заслуженный артист РФ, мама – Людмила Анатольевна, великолепный пианист и педагог, воспитавшая многих профессиональных музыкантов, поддерживали ли они тягу к музыкальному образованию, исполнительству?

**Л. Ц.** Мои родители – замечательные музыканты. Я могу рассказывать о них бесконечно. Напомню, что отец многие годы работал в Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова. В молодости, еще обучаясь в Новосибирской консерватории им. М.И. Глинки (с III курса заочно), он открыл класс виолончели в Абакане (Республика Хакасия). Также в разные годы он поднимал «виолончельное дело» во многих странах, преподавая сольное исполнительство на виолончели, квартетный класс и камерный ансамбль в высших школах музыки Багдада (Ирак), Гаваны (Куба), Пхеньяна (Северная Корея), Дамаска (Сирия). Мама – замечательная пианистка, концертмейстер – всегда была рядом и как супруга, и как коллега. Они вместе долгие годы вели интенсивную концертную деятельность. Из вышесказанного вполне логично предположить, насколько насыщена была творческая жизнь моих родителей. Замечу, что мама всего лишь два года как вышла на заслуженный отдых, а папа в свои 78 лет продолжает педагогическую деятельность в Тамбовском государственном музыкально-педагогическом институте им. С.В. Рахманинова, и в целом в Центральном регионе России.

**Д. П.** В каких учебных заведениях Вы учились?

**Л. Ц.** Начну с того, что мое музыкальное образование началось в семье, в возрасте трех лет. И сразу на двух инструментах – фортепиано и виолончели. Мои первые педагоги, что логично – родители: папа – виолончель, мама – фортепиано. Семья тогда жила в административном центре Хакассии – городе Абакане. В пять лет выступала на местном (абаканском) телевидении на двух инструментах. Но потом профессор музыкально-педагогического института им. Гнесиных А.Д. Готлиб, будучи председателем государственной комиссии в Новосибирской консерватории на выпускных экзаменах, пригласил папу продолжать обучение в своем классе в аспирантуре в Москве. После окончания аспирантуры папа был приглашен преподавать в Саратовскую консерваторию. Так папа стал работать в высшей школе, а я стала пианисткой, а не виолончелисткой. Мысль «а что было бы, если б судьба все-таки предоставила мне возможность освоить виолончель…» посещала меня многие годы.

Детская музыкальная школа города Абакана, детская музыкальная школа города Саратова. Преподаватель по фортепиано, конечно, моя мама. В последнем классе школы мама перевела меня в Первую музыкальную школу. В Саратове она считалась, как Центральная музыкальная школа при Саратовской консерватории. Учила меня замечательный педагог Алевтина Георгиевна Дедюкина. Я по средам и субботам приходила к ней

последней ученицей и уходила, хорошо, если через три часа. Так тщательно она занималась.

Школа – это важнейший этап в профессиональной жизни музыканта, но, к сожалению, очень часто про него забывают, не упоминая школьных педагогов, указывая профессоров консерватории или (в лучшем случае и тоже нечасто) преподавателя по специальности в колледже. А с кем мы делаем первые, такие еще робкие шаги по «дороге» в музыку, кто открыл первую, самую главную, «дверь» в мир искусства? Именно педагог школы!

Потом в моей судьбе произошло событие, наполнившей меня счастьем на всю жизнь – я была принята в музыкальное училище при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Это учебное заведение гордится своей уникальной историей, а еще и потрясающим педагогическим коллективом – это талантливейшие, с богатейшим опытом музыканты, Профессионалы с большой душой.

Моя благодарность бесконечна Педагогам, Учителям: Борису Александровичу Романову (специальный инструмент – фортепиано), Кире Владимировне Кучакевич (камерный ансамбль), Марианне Владимировне Савельевне (концертмейстерский класс), Валерии Владимировне Базарновой (сольфеджио, теория музыки, гармония), Виктору Павловичу Фраенову (история русской музыки) и всем-всем, кто в разные годы своим педагогическим творчеством поднимал отечественную музыкальную школу на высочайший уровень!

**Д. П.** Каковы воспоминания о Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова?

**Л. Ц.** Это достойнейшее высшее учебное заведение России и, кстати, третья консерватория России, которая была открыта в 1912 году. (1862 г. – Санкт-Петербургская консерватория, 1866 г. – Московская консерватория). В разные годы здесь преподавали замечательные педагоги – Музыканты с большой буквы. Мне посчастливилось заниматься по специальности в классе профессора Анатолия Иосифовича Катца. Все, кто имел удовольствие общаться с ним, помнят его как прекрасного концертирующего пианиста, интеллектуала, музыканта с невероятной широты кругозором. В Саратовской консерватории я получила первые афишные концерты – в серии концертов «Антология виолончельной сонаты». Автором идеи, а также главным исполнителем стал отец, «по совместительству» и мой педагог по камерному ансамблю.

**Д. П.** Могли бы выделить человека, который действительно повлиял на Ваше становление как музыканта-исполнителя?

**Л. Ц**. Воспитание музыканта – исполнителя, педагога, деятеля – это очень сложный и многогранный процесс. Безусловно, фундамент закладывают педагоги по основным специальным и теоретическим дисциплинам. Но далее каждому из нас на жизненном пути обязательно встречаются люди, которые несут некие «сакральные» знания и смыслы,

иногда даже не специально, а каким-то «надсущностным» образом. Люди, владеющие знаниями и энергиями, доступными и подвластными не всем и каждому. И у тех, кто входит (допущен) в круг общения с ними, появляется редкая возможность быть сопричастным этому «таинству». Важно поймать, «услышать» этот момент, не упустить его бездарно. К таким необыкновенным людям, помимо своих дорогих родителей и педагогов, отнесу «легенду кларнета» Ивана Пантелеевича Мозговенко.

**Д. П.** Какие композиторы и их сочинения оказали влияние на формирование Вашего исполнительского стиля?

**Л. Ц.** Как профессиональный музыкант люблю, ценю, изучаю и почитаю всю классическую музыку, каждый раз восхищаясь ее создателями – композиторами. Как можно не благодарить Вселенную за то, что в нас и вокруг нас звучит Пахельбель, Бах, Моцарт, Бетховен, Мендельсон, Шопен, Вила Лобос, Гершвин, Глинка, Прокофьев, Шостакович и т. д. Но, конечно, каждому человеку присуща индивидуальная реакция, некая «созвучность» тому или иному произведению. Так и для меня свойственно тяготение к творчеству определенных композиторов, музыка которых вызывает особое состояние души, духовного «инсайта». Среди них – Фредерик Шопен, Сэмюэл Барбер, Валерий Гаврилин… Но, в первую очередь – Сергей Рахманинов, его симфонии, концерты для фортепиано с оркестром, романсы и потрясающая Соната для виолончели и фортепиано (соль минор), Op. 19.

**Д. П.** В сотрудничестве с какими музыкантами-исполнителями, творческими коллективами Вы исполняли музыку?

**Л. Ц.** Имела счастье и удовольствие выступать с народным артистом России и профессором И.П. Мозговенко (кларнет), народным артистом России и профессором А.А. Федотовым (кларнет), народной артисткой России и профессором Н.Б. Герасимовой (сопрано), заслуженным артистом России и профессором М.Ю. Кустовым (виолончель), заслуженным артистом России и профессором А.В. Ивановым (труба), профессором М.Г. Толмачевым (фагот), профессором Т.В. Быковой (скрипка), народным артистом Башкортостана Аскаром Абдразаковым (бас), лауреатом международных конкурсов М.С. Яцуненко (виолончель), профессором Т. Калленберг (флейта, США), президентом всемирной лиги трубачей (1997–1999 гг.) и доктором музыки К. Данником (труба, США), в фортепианном дуэте с заслуженным работником культуры РФ Л.В. Азаровой и многими другими замечательными музыкантами. Также в разные годы была концертмейстером студентов-инструменталистов и вокалистов, выступала с ансамблями скрипачей, домристов, хоровыми коллективами Сургута, Тамбова.

**Д. П.** В чем секрет подготовки к выходу на сцену и какие сцены могли бы вспомнить и назвать любимыми?

**Л. Ц.** Для меня выход на сцену – это праздник. Подготовка к нему, как к любому публичному действу, требует много усилий и времени, профессионализма в понимании «что» и «как» надо сделать, чтобы праздник состоялся. Но то необыкновенное состояние, которое возникает при выходе на сцену, с лихвой «окупает» все сложности при подготовке к концерту. Музыканту нужна сцена, как птице – небо.

Каждая сцена, на которой мне довелось выступать, по-своему уникальна, с каждой связаны свои особые воспоминания и благодарность. Но, наверное, более всего памятны – Концертный зал Тамбовского музыкально-педагогического института им. С.В. Рахманинова (с его бесподобными концертными роялями *Steinway* и *Bechstein*) и Органный зал Концертно-театрального центра «Югра-Классик» в Ханты-Мансийске (с потрясающим по красоте тембра роялем *Fazioli*).

**Д. П.** Любава Михайловна, Вы пребываете в постоянном движении творческом поиске – концертная, конкурсная, методическая деятельность… В чем секрет потрясающей энергетики, заряжающей молодых музыкантов и других деятелей культуры?

**Л. Ц.** Все дело в студентах… Они не дают мне успокоиться, им все время что-то надо, их молодая энергия нуждается в творчестве, а я, как человек «при них» (педагог – «ведущий ребенка») – должна организовывать эти энергетические потоки. Но, кроме того, для меня душевная энергия – это возобновляемый ресурс, который тем больше восполняется, что больше его тратишь.

**Д. П.** Касаясь музыкальной педагогики, скажите, какое значение имеют технические умения и навыки, полученные в школе для выработки художественной исполнительской техники у студентов-пианистов в колледже, можно ли позднее наверстать упущенное в детстве?

**Л. Ц.** На самом деле технические умения и навыки, полученные в школе, имеют колоссальное значение. К сожалению, мы все время упускаем из внимания, что понятие «школа» близко понятию «выучка», «подготовка», «мастерство». Сейчас часто многие навыки, которые должны были бы быть освоены в детской музыкальной школе, приходится «наверстывать» в колледже, тратя на это драгоценное время, отнимая его от процесса изучения концертного исполнительского репертуара.

**Д. П.** Полезно ли вообще ученику поучиться у разных педагогов, с тем, чтобы познакомиться с разными подходами к технике, или не всегда это положительно может сказаться на выработке единой системы?

**Л. Ц.** Считаю, что на начальном периоде обучения надо слушать одного педагога. Разночтения в это время неуместны. Но потом, по мере взросления, музыкант должен впитывать, анализировать, пробовать как можно больше мнений, методов, исполнительских вариантов и приемов, определяя, что ему помогает совершенствоваться, а что не подходит. К настоящему времени человечество накопило значительный опыт

исполнения музыкальных произведений, научилось фиксировать его различными способами записи. Глупо было бы не пользоваться таким бесценным даром.

Более того, очень полезно вслушиваться в тонкости исполнения не только на «своем» инструменте. Например, пианисту очень полезно послушать, как ведут «легато» вокалисты, как работают со штрихами исполнители на струнно-смычковых инструментах и т.д.

**Д. П.** Существует мнение, что техника развивается не только при работе над этюдами; техника, на Ваш взгляд, это особая область работы с учеником, или работать необходимо над всем репертуаром одинаково?

**Л. Ц.** Есть понятие «фортепианная техника», под которой мы подразумеваем освоение гамм и арпеджио, октавной и аккордовой крупной техники, умение играть пассажи и т.д. Но, есть еще и более сложное понятие – «исполнительская техника», которая включает в себя «технику легато», «педальную технику», технику исполнения полифонии… Владение звуковой, тембровой, динамической палитрой – это тоже «техника», демонстрирующая уровень мастерства исполнителя, отличающая школьника от мастера.

**Д. П.** Какие рекомендации Вы могли бы дать педагогам, ученики которых излишне волнуются при игре на концертах, утрачивая безукоризненность исполнения, достигнутую в классе?

**Л. Ц.** Если нет природного чувства сцены, то рекомендация только одна: надо как можно больше выступать на сцене, но делать это, будучи очень хорошо подготовленным, зная великолепно нотный текст, имея отчетливое представление о том, как должно звучать исполняемое произведение. При недостаточной подготовке выступление, скорее всего, будет неудачным и может послужить возникновению психологического зажима, избавиться от которого не так-то просто! Сцена должна стать «родным местом», где комфортно, где можно получить яркие эмоции от восторга творчества.

**Д. П.** Насколько конкурсы способствуют повышению технического уровня, и часто ли обучающимся с профессиональным будущим нужно участвовать в конкурсных состязаниях?

**Л. Ц.** Участие в конкурсах как бы концентрирует усилия и внимание ученика (и его педагога) для достижения определенного уровня исполнительства. А это очень важно для формирующегося музыканта. Другое дело, что участие в конкурсах не должно отвлекать от намеченного пути развития юного музыканта в техническом, эмоциональном и интеллектуальном плане. Все должно быть сбалансировано и оправдано единым целеполаганием – разностороннее воспитание музыканта.

**Д. П.** Существует ли сегодня в фортепианной педагогике тенденция к снижению требований к техническому развитию обучающихся или к завышению трудности осваиваемого репертуара?

**Л. Ц.** Думаю, что напротив, средний уровень технической подготовки очень вырос. Сейчас в школах учащиеся-пианисты исполняют произведения Бетховена, Шопена, Листа, Рахманинова, Прокофьева – Великих композиторов-пианистов! Если вдуматься, то это просто невероятно. Конечно, никто не претендует на «равность великим», но освоение такого репертуара дает надежду на то, что их произведения будут звучать, не «канут в Лету». Мы как бы пытаемся «дотянуться» до такого репертуара, «по дороге» развивая свои исполнительские навыки с тем, чтобы соответствовать современным критериям музыканта-исполнителя.

**Д. П.** Благодарю, Любава Михайловна, за планомерную, содержательную, интереснейшую беседу, скажите, какие творческие проекты планируете воплотить в дальнейшем?

**Л. Ц.** Мои главные проекты – это мои студенты, ученики! Они должны выступать на концертах и конкурсах, исполнять Прекрасную музыку, жить ею, обеспечивая своим трудом преемственность музыкальных поколений!

Подводя итог профессионального диалога, отметим, что его результат объективируется полученной информацией о творческой биографии, ценностном отношении к музыкальному искусству, сущностных деталях исполнительского процесса, – что может служить значимыми штрихами к портрету югорского пианиста и педагога Любавы Михайловны Царегородцевой. Реализованная посредством разработанного ряда направленных вопросов профессиональная коммуникация, отличимая от других ее видов – бытовой, семейной, фольклорной, изначально была включена в контекст и определялась содержанием профессиональной деятельности авторитетного музыканта.

**Список литературы:**

1. Вицинский, А.В. Беседы с пианистами / А. Вицинский. – М.: Классика – XXI, 2004. – 227 с.

2. Голованова, Е.И. Устный профессиональный диалог как комплексный речевой жанр // Жанры речи. 2016 № 2 (14). С. 49-55.

3. Франтова, Т.В. Наука, рожденная из музыки // Теория и история искусства. 2019 № 2 (73). С. 7-14.

4. Чепеленко, К.О. Авторефлексия как интенция композиторского музыковедения // Вестник Томского гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2016 № 1 (21). С. 112-117.

***Адамова Н.В.,***
***преподаватель специального фортепиано***
***МБУ ДО «Детская школа искусств №1»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ - Югра***

# НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПОДГОТОВКИ К ОБУЧЕНИЮ В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ

Музыке нужно учить всех в той
или иной форме и степени, а воспитывать
профессиональными музыкантами нужно
не только не всех, но лишь немногих.
А. Гольденвейзер

Каждый ребенок, желающий обучаться игре на каком-либо инструменте, имеет возможность подготовиться к вступительным экзаменам для поступления в «Детскую школу искусств» в группе подготовки к обучению.

Занятия в группе подготовки направлены именно на то, чтобы помочь ребенку освоить те требования, которые нужно будет выполнить на вступительных экзаменах.

Автор статьи, опираясь на большой педагогический опыт, раскроет некоторые проблемы такой подготовки.

Приходя на занятия в группу подготовки, ребенок не всегда знает, достаточно ли у него музыкальных способностей для обучения игре на том инструменте, который он выбрал. Преподаватель поможет ему определиться и направить занятия на развитие ритма, музыкальной памяти, интонации, координации движений.

В настоящее время выпущено много пособий для освоения музыкальной грамоты. Автор считает, что для подготовки к вступительному экзамену в ДШИ наиболее систематизированными являются сборники «Крохе-музыканту» ч.1 и ч.2 И. Корольковой. Для изучения каждой ноты представлено достаточное количество песен, что позволяет выполнить различные задачи: изучить написание ноты на нотном стане, запомнить место положения ноты на клавиатуре, проинтонировать ноту, называя её, прохлопать ритм, одним пальцем сыграть мелодию, спеть песенку со словами и т.д.

Даже если ребенок готовится к обучению игре не на фортепиано, а на другом инструменте, ему потребуется знание фортепианной клавиатуры, начальные навыки игры на фортепиано.

С первого урока каждого участника группы подготовки садим за рояль и изучаем пьесу для одной ноты. Преподаватель объясняет, как

правильно поставить палец на клавишу, держит руку ученика в своей руке, корректирует движения. Такая совместная работа позволяет преподавателю почувствовать и понять перспективы дальнейшего обучения именно на фортепиано.

При игре на фортепиано кисть пианиста должна иметь округлую, куполообразную форму: все суставы видны, не прогибаются внутрь купола. Чтобы стадия формирования первоначальных навыков проходила профессионально, преподаватель много уроков формирует кисть учащегося в своей руке, и они совместно выполняют пианистические движения.

Сустав запястья или запястье, именуемое в педагогической практике «кистью», является важнейшей по своей универсальности частью пианистического аппарата, выполняющей в дальнейшем многообразные функции. Поэтому исполнение первых песенок нельзя пускать на самотек, а с первых уроков правильно направлять все движения рук маленького музыканта.

Большой интерес у маленьких музыкантов вызывает запись в нотной тетради изучаемых песенок. Такие понятия, как «под линейкой», «над линейкой» и «между линеек», впервые встречаются в разговорной речи участников группы подготовки. Запись одной ноты на нотном стане, пропевание этой ноты, затем со словами песенки, определение места положения на клавиатуре, прохлопывание ритма – все виды работы нужно проводить на занятиях в форме игры.

Одним из наиболее трудных испытаний на вступительном экзамене является чистое интонирование. Правильное пение – залог чистой интонации, оно формирует слух. Поэтому педагогу следует при любых формах работы, будь то интонационные упражнения, чтение с листа или пение выученных песен, неукоснительно следить за качеством пения. Нельзя допускать пения без дыхания, отрывистым звуком или пения с закрытыми губами, едва слышного.

Распевание следует начинать с песен на одном звуке, постепенно расширяя диапазон. Многие дети не могут перейти от речевой интонации к певческой. При решении этой проблемы советуем уделять больше внимания пропеванию гласных звуков в первых песенках и попевках.

Дети в группах подготовки с большим интересом поют перед зеркалом, правильно открывают рот, берут дыхание, радуются или грустят, исходя из содержания песенки. Поэтому все песенки в нотной азбуке «Крохе-музыканту» сопровождаются красивыми рисунками, известными стихами.

Ритм у будущего музыканта определяется на вступительных экзаменах ритмическими упражнениями. В сборнике «Крохе-музыканту» автор И. Королькова посвящает этой работе много страниц. На занятиях группы дети с большим удовольствием изучают этот вид работы.

Ритм является одним из главных средств музыкальной выразительности, и каждый музыкант относится к ритму очень внимательно.

Работать над ритмом нужно начинать с самого первого урока – прохлопать ритм, называя ноту, затем прохлопать, произнося стихи к песенке, простучать ритм на крышке рояля и т.д. При подборе текстов к песенкам в сборниках «Крохе-музыканту» предложены стихи с устойчивой ритмикой, т.е. однообразным распределением ударных слогов в строфе, состоящих из достаточно коротких фраз, где чётко прослушивается метрический пульс, например:

*Андрей-воробей, не гоняй голубей.*

Детям очень нравится двигаться под музыку, исполняемую педагогом. Шагая под музыку марша или танца, ребенок точно выделяет метрический акцент, показывает чередующиеся сильные и слабые доли. В качестве музыкального материала автор статьи предлагает использовать на занятиях группы подготовки пьесы из «Детского альбома» П. И. Чайковского, ибо «добрая память детских лет хранит только добро, детские глаза выбирают из окружающего мира красоту, детские уши чутки к интересному, смешному, забавному» [1, с.213].

Изучая этот шедевр, ученик знакомится с классической музыкой, запоминает её и в форме игры определяет названия после прослушивания отдельных пьес.

Заключительным моментом подготовки является репетиция самого вступительного экзамена. Поскольку занятия проводятся групповые, а музыкальные данные на вступительных экзаменах в ДШИ определяются индивидуально, то на заключительных уроках каждый ребенок выходит на середину класса и показывает свои достижения. Если у маленького музыканта есть желание и доля артистичности, он с восторгом исполняет любимую песенку, а при виде инструмента у него «горят глаза», то это без сомнения «наш человечек».

Подводя итог, перечислим виды работ, которые изучаются на уроках в группе подготовки к обучению в детской школе искусств:

- работа над ритмом,
- изучение нотной грамоты,
- интонирование песенок,
- изучение фортепианной клавиатуры,
- формирование начальных навыков игры на фортепиано,
- слушание классической музыки,
- заключительная индивидуальная работа.

**Список литературы:**

1.Эфрон, А. О Марине Цветаевой. – М., 1989. – 213 с.

***Богатов С.С.,***
***преподаватель по классу ударных инструментов,***
***духовому оркестру и внеоркестровому музицированию***
***МБОУ ДО «Белоярская детская школа искусств»***
***Сургутский район,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

# ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ КЛАССА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ПО ВНЕОРКЕСТРОВОМУ МУЗИЦИРОВАНИЮ

Работа по созданию Духового оркестра в Музыкальной школе поселка Белый Яр началась нами в 2002–2003 учебном году. Инициатива создания коллектива исходила от директора школы О.И. Кузнецовой. Как и положено, в начале каждого дела возникают трудности, осложняющие реализацию поставленной цели. В полной мере испытали их и мы. Первые сложности, с которыми сталкивается каждый руководитель Духового оркестра на начальном этапе, это состав участников, комплект инструментов и нотная литература для организации учебного процесса. В этой статье нам хочется поделиться опытом с начинающими свою трудовую деятельность молодыми музыкантами, а также предложить опытным руководителям самодеятельных и школьных Духовых оркестров познакомиться и при необходимости использовать наш опыт в своих учебных занятиях.

Предмет «Внеоркестровое музицирование: мелкогрупповые занятия по партиям» позволяют обучающимся научиться играть на духовых инструментах. Приобрести знания, умения и навык игры и в дальнейшем использовать полученный опыт на предмете коллективного музицирования Духовой оркестр.

В осуществлении набора учащихся большую помощь нам оказали преподаватели местных общеобразовательных школ. И надо отдельно отметить помощь директора Белоярской средней общеобразовательной школы № 1 Т.М. Соколовой и завуча этой же школы Н.П. Булановой. Нам была предоставлена возможность зайти в каждый класс, лично провести беседу и агитацию. Приходилось заинтересовывать детей, мотивировать их прийти в детскую музыкальную школу играть на духовых инструментах. И это было нелегко. Большинство из них никогда не видели и не слышали духовые инструменты. Общими усилиями мы справились с этой задачей, вакансии были заполнены.

Одновременно с набором учащихся мы приводили в порядок имеющийся в наличии комплект духовых инструментов. Инструменты были настолько старые, что некоторые из них позеленели от времени. Их приходилось чистить. Медные духовые инструменты (туба, баритон, тенор, альт и трубы) разваливались на составные части. Требовалось

запаивать и ремонтировать инструменты своими руками. И покупка комплекта духовых инструментов для учащихся была просто необходима. Помощь в приобретении комплекта духовых инструментов для Белоярской музыкальной школы оказал председатель Думы Сургутского района С.В. Дубровин. Этот вклад трудно переоценить. Комплект новых духовых инструментов, специально подобранный для учебного процесса, оказал положительное влияние на развитие духового класса и оркестра. И сегодня на этих инструментах дети продолжают играть и выступать на площадках Сургутского района.

С нотным учебным материалом тоже было трудно. Не было еще интернета и сайтов с доступными учебниками и партитурами. В свободной продаже присутствовал устойчивый дефицит нотной литературы для духовых инструментов. А главное отсутствовал учебный материал, позволяющий в короткий срок подготовить начинающего музыканта для исполнения партии аккомпанемента, а именно партии медного духового инструмента «альт in Es». Следует заметить одну существенную деталь: Духовой оркестр «Белоярской детской школы искусств» всегда наполовину был укомплектован учащимися класса ударных инструментов, и навык игры на духовых инструментах они получали на мелкогрупповых уроках внеоркестрового музицирования. Именно для ускорения обучения таких учащихся и зародилась мысль создания подобного учебного материала. При знакомстве с методиками музыкантов-профессионалов возникла идея создания собственного сборника упражнений для начинающих музыкантов-оркестрантов. В процессе воплощения идеи в жизнь формировались требования к будущему учебному сборнику. При этом были использованы методические рекомендации таких учебных пособий, как «Школа игры на трубе» Ю.Усова, «Школа игры на трубе» С.Баласаняна, «Первые шаги трубача» Л.Чумова. Так появился сборник упражнений «Первая сотня оркестранта». И надо признаться, что работа по совершенствованию упражнений продолжается и в настоящее время.

Сборник «Первая сотня оркестранта» состоит из ста упражнений, выстроенных по уровню сложности. В чередовании нотного материала заложена система постепенного накопления знаний и исполнительского опыта, начиная с нуля, с первого звука на духовом инструменте. Сборник позволяет от упражнения к упражнению развивать и совершенствовать навыки игры. Все упражнения в свою очередь разбиты на шестнадцать глав, каждая глава помогает начинающему музыканту освоить и научиться применять на практике определенные трудности или знания, заложенные в этой главе. Изучая и репетируя упражнения, ученик приобретает возможность перейти от учебного материала к работе над оркестровыми партиями. В этом случае мы руководствуемся тезисом: чем быстрее ученик сядет в оркестр, тем его мотивация игры в оркестре будет выше, тем легче

будет проводить работу по оркестровой слаженности. И результат всегда будет лучше и стабильней.

Отличительной особенностью сборника упражнений «Первая сотня оркестранта» является тот факт, что акцент в нем сделан на развитие у учащихся умения исполнять партию аккомпанемента. Это значит, что упражнения в своей основной массе направлены не на привитие учащемуся мышления по линии музыкального голосоведения «тема – контрапункт», а рассчитаны на освоение музыкального материала, в котором имеется большое количество пауз, разнообразных или повторяющихся ритмических рисунков. Много упражнений направлено на исполнение нот разных длительностей в различных сочетаниях.

I, II, III и IV главы – вводные. В них учащийся сможет постичь азы звукоизвлечения: играя длинные звуки, укрепить исполнительский аппарат; следуя принципам рациональности, познакомиться с исполнительским дыханием и научиться брать его в положенных местах; изучить аппликатуру хроматического звукоряда от «фа диез» малой октавы, до «до» первой октавы и аппликатуру гаммы До мажор (от «до» первой октавы до «соль» первой октавы).

V глава начинает раздел игры в ансамбле. Работая над этой главой, участники ансамбля приучаются слушать свой инструмент в сочетании с исполнением другой партии в интервал «терция».

Упражнения в главах VI и VII помогают учащимся постичь игру восьмыми нотами гаммы До мажор с использованием штрихов легато и стаккато, а также приучиться к точному исполнению паузы длительностью восьмая.

Главы VIII и IX направлены на понимание исполнения ноты с точкой в различных сочетаниях.

Главы X, XI, XII и XIII помогают учащимся понять и отработать шестнадцатые ноты в сочетании с нотами разных длительностей и пауз.

В XIV главе учащийся получает материал для изучения аппликатуры хроматической гаммы от «до» первой октавы до «до» второй октавы.

В главе XV учащийся, применяя знания, полученные в предыдущей главе, имеет возможность познакомиться с упражнениями, содержащими встречные знаки альтерации.

XVI глава содержит музыкальные примеры из оркестровых партитур разных жанров, эпох и композиторов.

В разговорах с выпускниками класса мы часто обсуждаем вопрос необходимости занятий в классе внеоркестрового музицирования и оркестра. И все выпускники в один голос говорят, что игра в оркестре помогала им лучше осваивать другие предметы. Хочется верить, что сборник упражнений «Первая сотня оркестранта» будет хорошим помощником в освоении навыков оркестровой игры.

Сборник упражнений «Первая сотня оркестранта» несколько лет использует в учебном процессе преподаватель высшей квалификационной категории В.Г. Валеев «Нижнесортымской школы искусств». Коллеги, руководители школьных учебных оркестров отзываются о сборнике как о хорошей профессиональной работе, позволяющей в доступной и компактной форме приобщать детей к игре в оркестре. Они благодарят за полученную возможность использовать данный сборник и предлагают продолжить работу по изысканию возможности напечатать данный учебный материал, что может в свою очередь помочь в работе другим руководителям классов внеоркестрового музицирования и духовых оркестров.

**Список литературы:**

1. Чумов, Л.Е. Первые шаги трубача. – М.: Советский композитор, 1987 г.
2. Баласанян, С. А. Школа игры на трубе. – М.: Музыка, 1999 г.
3. Усов, Ю. А. Школа игры на трубе. – М.: Музыка, 1990 г.

***Букреева Е.Н.,***
***преподаватель музыкально-теоретических дисциплин***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ - Югра***

## ПРИЁМЫ РАБОТЫ ПРИ ИНТОНИРОВАНИИ ИНТЕРВАЛОВ В КУРСЕ СОЛЬФЕДЖИО

Материал данной статьи будет полезен преподавателям школ искусств, музыкальных школ, некоторые сведения смогут почерпнуть для себя преподаватели младших курсов (1-2 курсов) музыкальных колледжей при изучении хроматических интервалов в тональности и от звука.

Интервал – это музыкальный элемент, входящий в группу вокально-интонационных упражнений. В свою очередь, вокально-интонационные упражнение – это важнейшая форма работы на уроках сольфеджио. Вокально-интонационные упражнения развивают мелодический, гармонический, ладовый, интервальный, внутренний слух; способствуют выработке навыка чистого пения мелодий разной сложности, разной фактуры и разных стилей; формируют навыки сольфеджирования, чтения с листа, импровизации и сочинения.

Во время работы над интонационными упражнениями необходимо научить обучающихся не только петь, но и контролировать свой голос во время пения, проверяя высоту звука, динамические оттенки, штрихи.

Кроме этого, нужно помнить о художественной стороне исполняемого. Поэтому перед педагогом становится ряд очень сложных задач, при формировании умения чистого интонирования вокально-интонационных упражнений.

Знакомство с интервалами, как правило, проходит в первом классе музыкальной школы, но эти знания больше носят ознакомительный характер и не преследуют задачи построить и спеть все диатонические интервалы в пределах октавы. Перед тем как преподаватель ставит задачу в изучении и последующем интонировании интервала, учащимся нужно научиться слушать «фонизм[1]» гармонических интервалов и усвоить особенности мелодического интервала. Кроме этого, обучающимся нужно различать интервал в тональности и вне лада.

Ранний этап освоения интервалов должен основываться на создании учащимися при помощи преподавателя, эмоционального образа в ответ на звучащий гармонический или мелодический интервал. На первом этапе в работу включают только простые диатонические интервалы. Для мелодического освоения интервала в ладу хорошим упражнением послужит пение попевок, небольших законченных мелодий, в которых присутствует предложенный интервал. Помимо методических пособий, которые предлагают разные варианты изучения интервалов через попевки, преподаватель может сочинить свои упражнения, отталкиваясь от особенности группы и возраста обучающихся. При сочинении коротких мелодий необходимо использовать все типы движения как восходящее движение интервала, так и нисходящее. На ранних этапах ритм должен быть простым и понятным. Также хорошо подходят короткие песенки со словами, на определенный интервал.

Для освоения интервалов в ладу поможет пение ломанных гамм. При интонировании такой гаммы в прямом движении вверх после VII нужно вернуть учащихся к тонике, находящейся на октаву ниже; то же самое нужно проделать при движении гаммы вниз, меняя «нижнюю» тонику на ее октавное повторение выше.

Гармоническое освоение интервала в ладу также можно основывать на гамме. При этом один учащийся (или группа учащихся) остается на тонике и продолжает ее петь, пока другие учащиеся поднимаются вверх по гамме, организуя тем самым двухголосное звучание. Во время исполнения преподаватель может остановить на любом гармоническом интервале и попросить записать интервал. Гармонические интервалы усваиваются и в работе над двухголосием.

[1] «Фонизм» - окраска, колорит созвучия (интервала или аккорда) самого по себе, вне ладового контекста. Термин ввёл Ю. Н. Тюлин.

После закрепления приведенных выше упражнений можно вернуться к ломанной гамме, но усложнить ее исполнение. При пении гаммы преподаватель должен в любой момент «возвращать» голос учащегося к любой ступени гаммы, выбирая тем самым предварительно интервал, который нужно проинтонировать. Начинать упражнение нужно с возвращением на устойчивые ступени, в дальнейшем добавляя остальные ступени лада. Полезно выписывать полученные интервалы по ходу выполнения упражнения для закрепления теоретических сведений об интервалах, также будет полезно петь гаммы двухголосно в терцию, сексту.

Отдельно нужно сказать о тритонах и септимах. Такие диссонансы рекомендуют исполнять с их обращениями и в тональности, разрешая затем в устойчивые ступени [2, с.23-24]

Кроме этих упражнений важными при пении интервалов в ладу (гармонических и мелодических) будут интервальные последовательности и цепочки, выбранные из методических пособий или составленные преподавателем. Объем таких упражнений лучше начинать из 3-4 понятных и усвоенных учащимися интервалов. По мере освоения интервалов в ладу можно усложнить пение цепочки и последовательности интервалов, но уже вне лада.

Помимо упражнений преподаватели используют частное интонирование интервалов перед записью диктанта, чтения с листа, сольфеджирования.

После освоения диатонических интервалов следующим этапом будет изучение хроматических интервалов прежде всего в ладу. На первом этапе нужно определить, какие хроматические интервалы будут схожи по звучанию с диатоническими интервалами. Также удобно будет разделить их на группы, например: все увеличенные кварты и уменьшенные квинты. Такое объединение облегчает восприятие хроматических интервалов и визуально уменьшает их количество в два раза.

После освоения интервала и его обращения удобно будет разделить хроматические интервалы по принципу тоновой величины и характера интервала. То есть, можно выборочно петь либо все уменьшенные кварты или уменьшенные терции в определенных тональностях.

Следующим этапом освоения будет исполнение хроматических интервалов с разрешением. Для удобства пения интервалы также можно разделить по группам разрешения в мажоре и миноре. Например, исполнять сначала только мажорное разрешения интервалов, затем – разрешение в миноре. И лишь после освоения этого этапа перейти к пению интервалов с разрешением в разные тональности, то есть к пению хроматических интервалов от звука.

Одним из важных моментов для начального этапа пения хроматических интервалов с разрешением является выбор направления

движения интервала и его разрешения. Наиболее удобным оказывается движение интервала от диатонического тона к хроматическому. Таким образом, сам интервал может исполняться вверх, а его разрешение вниз и наоборот. Но следует заметить, что такая работа должна проводиться до того моменты, пока исполнение будет точным и в быстром темпе, а затем нужно добиваться исполнения интервала и его разрешения в любом направлении.

Отдельно нужно сказать об интонировании уменьшенной терции. Лучшим упражнением, которое подготовит пение ум.3, будет опевание устоев с одной стороны диатоническим, а с другой стороны – хроматическим звуков. Переходя к интонированию ум. 3, нужно представить звучание этого интервала гармонически. Такие же упражнения можно применять при пении ув. 6.

Работая над интервалами, преподаватель должен задействовать всех учащихся, разделив их на две группы, либо попросить учащихся петь интервалы по одному, либо «по цепочке»: один учащийся исполняет интервал, а другой – разрешение этого же интервала. И в командном, и в самостоятельном интонировании у учащихся будет развиваться музыкальный слух, музыкальная память, будет сохраняться концентрация и внимание. Исполнять интервалы учащимся следует в спокойном темпе, внимательно прислушиваясь к своему голосу.

При изучении хроматических интервалов с группой 2 курса отделения «Фортепиано» «Сургутского музыкального колледжа» студентам было предложено на начальном этапе пение всех увеличенных интервалов в тональности. Сам интервал исполнялся вверх, а его разрешение – вниз (некоторые учащиеся пели и интервал, и разрешение снизу вверх). Когда у обучающихся прочно закрепилась интонация и слуховое представление об увеличенных интервалах, группа перешла на интонирование уменьшенных интервалов. После закрепления этих групп интервалов студентам было предложено перейти к пению хроматических интервалов уже вне тональности. Обучающиеся исполняли интервалы мелодически – «по цепочке» друг за другом, гармонически – по группам, пение интервала одним студентом, а разрешения этого же интервала – другим.

Изучение интервала длительный процесс. Так, постепенность в усложнении и дозирование материала должны стоять на первом месте при выборе материала для занятий. Тем более такое поэтапное усложнение придает учащимся веру в свои силы и создает ощущение «простоты» исполнения.

**Список литературы:**

1. Белкина, С.Е. Воспитание музыкального слуха в процессе освоения интервалов на уроках сольфеджио / С.Е. Белкина //

Теоретические дисциплины в музыкальном училище: сб. статей. – Л.: Музыка, 1977. – С. 15–28.

2. Биркенгоф, А. Интонируемые упражнения на занятиях сольфеджио. – М.: Музыка, 2009. – 88 с.

3. Боровик, Т. Изучение интервалов на уроках сольфеджио. Подготовительная группа, 1-2 классы ДМШ и ДШИ: [методические рекомендации]. - М.: Классика-XXI, 2007.

4. Масленкова, Л.М. Интенсивный курс сольфеджио: Методическое пособие для педагогов / Л.М. Масленкова. – С-Пб: Союз художников, 2007. – 175 с.: нот.

5. Незванов, Б.А. Интонирование в курсе сольфеджио / Б.А. Незванов. – Л.: Музыка, 1985. – 184 с.

***Дзюненко А.В.,***
***преподаватель отделения «Театральное искусство»***
***МБУДО «Детская школа искусств №1»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## РАБОТА НАД ИНСЦЕНИРОВАНИЕМ ПРОЗАИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

В театральной педагогике, на наш взгляд, недостаточно уделяется внимания разновариантности инсценирования прозаического материала для постановок на отделении «Театральное искусство» Детских школ искусств. Преподаватели театральных дисциплин должны уметь работать с инсценировками сказок и рассказов, адаптируя произведения для любого класса с разным возрастным составом, степенью одаренности учеников, отличиями театральной площадки, условиями существования учебного театрального коллектива. Именно инсценированный материал помогает ученикам в освоении азов актёрского мастерства.

Краткий словарь терминов и понятий «Театр. Актер. Режиссер» дает очень точное определение понятию инсценировка: «Переработка для театральной постановки прозаического или поэтического произведения. Имеет форму пьесы с логично построенным действием. Обычно инсценируют наиболее известные и популярные произведения. Если инсценировка сильно отличается от подлинника, то она является самостоятельной пьесой по мотивам того или иного произведения». [3]

Впервые инсценировка в России была показана в 1702-1703 году в театре Ярослава Кунста при Петре I. В XVIII веке в период формирования русского профессионального театра ставились переделки популярных итальянских, французских и английских романов. Авторы этих первых инсценировок механически переносили на сцену отдельные части

литературного произведения. Первые инсценировки в России принадлежат А.А. Шаховскому, переработавшему в пьесу романы Вальтера Скотта и сентиментальные-романтические повести В.А. Жуковского [4].

Стоит отметить, что работа над инсценированием прозаического материала представляет собой многогранные возможности по воспитанию навыков актерского мастерства. Обучающиеся закрепляют полученные знания по элементам системы К.С. Станиславского и по разделу «Наблюдение за животными», так как, например, почти во всех сказках действующими лицами являются, как правило, и люди, и животные. Обучающиеся с энтузиазмом ищут пластический рисунок роли, форму слова, способ актерского существования, характер общения со зрительным залом.

Работа над инсценировкой также является проверкой профессиональных способностей режиссера-педагога. Необходимо точно попасть на «территорию Автора» (термин М.В. Сулимова) [2], грамотно выстроить учебный и творческий процесс, при необходимости протранслировать гражданскую позицию. Работая над инсценировкой, необходимо помнить о том, что режиссер не имеет права «ломать хребет спектакля» (термин М.В. Сулимова) [2], т.е. мы не имеем права менять конфликт произведения заданный автором.

Преподаватели отделения «Театральное искусство» Детской школы искусств № 1 г. Сургута имеют серьезный опыт работы над инсценированием прозаического материала:

– «Алиса» – инсценировка сказок Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье», автор инсценировки Дзюненко А.В.

– «Вовка в тридевятом царстве» – инсценировка анимационного фильма, автор инсценировки Астапенко Н.В.

– «Элли» – инсценировка повести Александра Волкова «Волшебник изумрудного города» и сказки Лаймена Фрэнка Баума «Удивительный волшебник из страны Оз», автор инсценировки Гиренко С.С.

– «Леди и Бродяга» – инсценировка анимационного фильма Уолта Диснея, автор инсценировки Гиренко С.С.

– «По страницам сказок» – инсценировка сказок Мориса Метерлинка «Синяя птица», Льюиса Кэрролла «Алиса в зазеркалье», Джанни Родари «Чиполлино», Уолта Диснея «Леди и Бродяга», Ганса Христиана Андерсена «Снежная королева», авторы инсценировки Астапенко Н.В., Гиренко С.С., Дзюненко А.В., Лопатина Н.В.

– «Маленький рассказ без названия» – инсценировка рассказа Натальи Новиковой, автор инсценировки Гиренко С.С.

– «Ветеран» – инсценировка рассказа Бориса Васильева, автор инсценировки Дзюненко А.В.

– «Заводной апельсин» – инсценировка романа Энтони Берджесса, автор инсценировки Дзюненко А.В.

– «#Одноклассники» – инсценировка рассказа Евгении Серегиной, автор инсценировки Дзюненко А.В.

В планах преподавателей отделения «Театральное искусство» Детской школы искусств № 1 г. Сургута выпустить сборник инсценированных работ с полным текстом всех перечисленных произведений.

В репетиционном процессе по созданию спектаклей на основе инсценированного произведения очень важная работа идет по линии освоения персонажа. Разработанная модель инсценированного произведения должна соответствовать всем слагаемым воспитательного, этического, психологического и технического характера.

**Воспитательная составляющая:** преподаватель театральных дисциплин формирует высокохудожественный репертуар, воспитывая нравственность, патриотизм у участников коллектива.

**Этическая составляющая:** инсценированная сказка, рассказ, повесть и т.п. продолжает процесс накопления навыков по линии этических норм К.С. Станиславского. В период работы над спектаклем можно в игровой форме от имени действующих персонажей рассказать или напомнить об этих правилах.

**Психологическая составляющая:** работа над сказкой на отделении «Театральное искусство», как показывает практика, создает творческую атмосферу для импровизации. Репетиции идут продуктивно, и спектакль строится за достаточно короткий срок.

**Техническая составляющая:** создавая сценографическое решение спектакля, мы сразу ставим перед собой задачу мобильности и малой затратности декораций. Это дает нам возможность впоследствии играть спектакли несколькими поколениями учащихся отделения «Театральное искусство».

К.С. Станиславский видел силу театра в его способности пробуждать художника, дремлющего в душе каждого человека. [1] Художник в ребенке может пробудиться, но может и умереть. Стремление попробовать свои силы в различного рода творческих работах – признак движения и развития. Необходимым и продуктивным разделом в процессе освоения актерского мастерства является привлечение учеников отделения «Театрального искусства» в спектакли, основой которых является инсценированный материал.

**Список литературы:**

1. Виноградская, И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т.: 1863 – 1938. 2 е изд. доп., уточн. и испр. М.: Московский Художественный театр, 2003. Т. 4. 1928 – 1938. 495 с.

2. Сулимов, М.В. Посвящение в режиссуру / М.В.Сулимов. – СПб, 2004 – 576 с.
3. Театра. Актер. Режиссер: Краткий словарь терминов и понятий / Сост. А. Савина. – СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ» , 2010. – 352с.
4. Театральная энциклопедия. Гл. ред. П.А. Марков. Т. 2 – М., «Сов. Энциклопедия», 1963. (Общ. тит. л.: Энциклопедии. Словари. Справочники). Т. 2. Гловацкий. – Кетуракис, 1963. 1216 стб. с илл.

***Жлудова Т. С.,***
***преподаватель по классу домры***
***МБОУ ДО «Лянторская детская школа искусств №1»***
***г. Лянтор,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## СВОБОДА ИГРОВЫХ ДВИЖЕНИЙ ДОМРИСТА

Академик И. М. Сеченов, рассматривая физиологические механизмы двигательной деятельности человека, приводил в качестве примера автоматизацию движений именно музыканта-исполнителя: «Пока небойкий музыкант разучивает пьесу, движения рук кажутся подчиненными его воле – он чувствует, что они требуют усилий. Но раз пьеса твердо заучена и исполняется тем же музыкантом, переход от одного движения к другому идет свободно, без усилий и так быстро, что о вмешательстве воли в каждое движение не может быть и речи» [1].

Любое действие, совершаемое человеком, – это, по сути, серия почти автоматических действий, выполняемых последовательно. Частично эти автоматизмы имеют врожденную природу, многие – формируются в процессе обучения. Есть в центральной нервной системе особые механизмы, обеспечивающие своевременную смену автоматизмов. Физиологи и неврологи назвали слитный набор сменяющихся автоматизмов *«кинетической мелодией» (от греч. слова «кинезис» – движение)*.

*Автоматизация двигательных навыков освобождает* внимание *исполнителя от* наблюдения за деталями движений, экономит нервную энергию, способствует исполнительской свободе и освобождению в движениях. При выработанном навыке осознается лишь общий характер и результат движения, детали его протекают автоматически. Причем случайные, необычные раздражители, как правило, уже не нарушают автоматически текущих движений. Благодаря этому домрист во время исполнения может переключить внимание на художественные задачи и в то же время точно и ловко исполнять технически трудные места без срывов. Сознание при этом сохраняет общую ведущую роль, что и дает

возможность в известной мере управлять автоматизированными движениями. Однако внесение в игру новых элементов (фразировки, звука, темпа) даже при закрепленном автоматизме требует контроля сознания за протеканием движений.

Механизм целенаправленного действия представляет собой сложнейшую функциональную систему. Важнейшими процессами в этой системе являются предварительный синтез всей информации о предстоящем действии для информирования двигательной задачи, обеспечение стойкости двигательной задачи, выбор необходимых двигательных автоматизмов, обеспечение кинетической мелодии – своевременного переключения автоматизмов, постоянный кинетический контроль. Этот сложный механизм совершения целенаправленного действия называется *праксисом*.

Игра на любом музыкальном инструменте считается *праксисом высшего уровня*, так как при этом взаимодействуют практически все сенсорные системы. При этом каждая задача, решаемая из них, предельна трудна. Кроме того, сами двигательные акты в неменьшей степени сложны – в них задействованы многие мышцы организма: опорно-двигательный аппарат, крупные мышцы спины и шеи, мышцы ног, мышцы кистей рук, сгибатели-разгибатели и др. Тонкость, «членораздельность» и вместе с тем синхронизированность и своевременность движений требует необыкновенной виртуозности, натренированности и тонкости «настройки» всего организма.

Именно поэтому любые нарушения в двигательной сфере приводят, как правило, к огромным сложностям в освоении игры на инструменте. И именно поэтому постоянная забота о физическом состоянии, тренировка двигательной системы, вообще активные движения так важны для исполнителя, особенно для начинающего.

Сугубо отрицательное влияние на способность человека управлять своим телом оказывают психические и психологические травмы – при этом могут возникнуть мешающие автоматизмы (тики, зажимы, гипертонус мышц). Или другая крайность – расслабленность мышц, которая не позволяет совершать сколько-нибудь сложные и требующие определенного мышечного тонуса движения.

Следовательно, при знакомстве с будущим учеником нужно проверить, нет ли у него видимых нарушений в опорно-двигательной системе и обратить внимание на осанку. Для этого существует самый простой способ: свести лопатки к позвоночнику так, чтобы была видна кожная складка. Если эта складка ровная, значит признаков сколиоза (искривления позвоночника) нет. Особенно важно проследить – не появляются ли признаки его во время учебного процесса.

Работая с учеником, нужно следить за его физическим развитием, и не только за тем, как он сидит за инструментом, но и за привычными

позами в повседневной жизни (стоя, идя, бегая, сидя и др.). Когда малыш уже сел за инструмент, контроль и внимание должны быть нацелены на выявление первых признаков какого-либо неудобства. *Это внимание чрезвычайно важно для изначальной организации* правильных игровых навыков, чтобы в дальнейшем не возникали более сложные проблемы, вплоть до профессиональных заболеваний.

Каждое изменение движения в какой-либо части тела вызывает в других его частях, близких и отдаленных, реактивные движения, которые называются сопутствующими (в отличие от основных).

Небольшие изменения в движениях не оказывают значительного влияния на положение в других частях. Большие изменения вызывают реактивные сопутствующие движения, которые играют важную роль в работе домриста и должны использоваться и совершенствоваться в процессе его работы. Взаимное влияние этих движений друг на друга, их сочетание дает огромное количество силовых взаимодействий, представляющих большие трудности при неумении правильно их использовать.

Домристам хорошо знакомо появление реактивных сил, вызывающих сопутствующие движения, с которыми нередко им приходится бороться. Так, чем большей силы звука добивается исполнитель, тем значительнее вовлекается в движения предплечье и плечо, тем больше амплитуда движений кисти; изменяется и положение корпуса за инструментом. *Для целесообразного управления этими движениями домристу следует уяснить себе, в каком случае они являются необходимыми, а в каком – лишними.*

Тут все решает принцип: *движение должно быть свободным, удобным, экономичным и главное вызвано художественной необходимостью.*

Каждому исполнителю присущи свои характерные, индивидуальные особенности движений, отличающие его технику, его манеру звукоизвлечения, удобную его рукам. И все же в этом многообразии существуют определенные общие элементы основных и сопутствующих форм движений.

В игре домриста различают три основные формы движения: нажим, толчок, бросок. Эти формы различать не так трудно, но какие из сопутствующих движений следует использовать, а какие ограничить или подавить – задача сложная. Не следует подавлять естественно возникающие сопутствующие движения. Наоборот, следует научиться целесообразно их использовать, превратив во вспомогательные. Например, быстро повторяющийся на одном месте пассаж создает утомление и зажим, но если подключить движение локтя, то выполнить это будет легче и с наименьшим утомлением.

Исследователь в области биомеханики Д. Донской пишет следующее: «Сопутствующие движения могут происходить при относительно небольшом напряжении мышц плавно и согласованно. При таких движениях не только экономится мышечная энергия, но и меньше участвуют корковые двигательные импульсы, обеспечивающие координацию движений» [2].

Иногда ученики допускают действительно лишние движения корпуса и рук. К ним можно отнести: слишком высокий подъем пальцев, чрезмерный наклон корпуса к инструменту, большая амплитуда движений руки и др.

Сопутствующие движения в игре домриста, возникающие как естественные реактивные силы, в большей степени зависят и от эмоционального состояния исполнителя. В самой посадке исполнителя можно заметить, насколько она отражает характер исполняемого произведения.

У некоторых учащихся эмоциональное переживание отражается не только в движениях рук и корпуса, но и в наклонах и в поворотах головы и мимике. Такое поведение отнюдь не внешняя поза, это естественная эмоциональная реакция, сопровождающая исполнение.

Очень часто такое поведение вызывает осуждение у педагогов. Запрещать стимулируемые музыкой движения – значит, «закрывать на замок» свободное проявление эмоций ученика. Энергия, направленная на подавление таких естественных движений, сковывает его, буквально, по рукам и создает не только внутреннюю скованность, но и зажатость во всем аппарате. Это неизбежно отражается на исполнении.

Из всего вышесказанного следует, что педагогам надо уметь различать в игре ученика, с одной стороны – движения, выражающие подлинные эмоции, с другой – показные. Первые – стоит поощрять, от вторых – отучать.

Двигательные качества при игре домриста

*Немалое значение в работе домриста имеют двигательные качества: быстрота, ловкость, сила и выносливость.*

*Быстрота* движения пальцев кисти, перестройка всего аппарата в зависимости от характера произведения *обуславливается* в значительной мере *лабильностью нервных процессов,* их способностью к быстрым изменениям. В процессе тренировки эта лабильность увеличивается (до определенного предела), причем ведущие звенья нервно-мышечного аппарата подтягивают отстающие. В результате чего вся система настраивается на общий, более высокий ритм.

Однако резкое повышение ритма может вызвать наоборот понижение лабильности аппарата и неблагоприятно сказаться на выполнении движений. Подобные явления наблюдаются в тех случаях, когда ученик переходит к быстрым темпам слишком рано, в то время, как

нервно-мышечный аппарат еще не подготовлен к выполнению фрагмента (произведения, в целом) в данном темпе. В результате чего пальцы перестают слушаться, и в руке возникает «зажим». Во избежание таких явлений при тренировке беглости нужно осторожно и постепенно повышать темпы. Постепенность при увеличении быстроты способствует развитию лабильности в нервно-мышечном аппарате и установлению общего ритма в его звеньях.

*Ловкость* позволяет выполнять сложные движения в различных ситуациях (игра пассажей, терций, секст и скачки в быстрых темпах). Это качество обусловлено индивидуальными возможностями нервной системы. Лица, обладающие природной двигательной ловкостью, легче схватывают структуру движений и быстрее осваивают технические трудности. «Для развития ловкости большое значение имеют пластичность и подвижность нервной корковой деятельности, благодаря чему, в ответ на действие раздражителя, могут осуществляться самые разнообразные двигательные реакции» - Крестовников. Ловкость развивается постепенным повышением быстроты технических пассажей и многократным повторением их в быстром темпе. Однако этим не стоит злоупотреблять.

*Сила* – двигательное качество, которое связано с напряжением мышц. Оно обусловлено повышением возбудимости нервных клеток, увеличением силы и концентрированности процессов возбуждения и торможения. Выполнение силовых упражнений для нервных процессов является особенно трудным. В мышечной системе оно также вызывает значительные изменения. Поэтому даже тренированный человек может выполнять упражнения на выработку силы лишь короткое время. В процессе тренировки все системы организма постепенно перестраиваются, и тем самым создается возможность выполнять более трудные задачи. Домристам в работе над произведением, требующим большей силы звука и высокого темпа, следует соблюдать осторожность и увеличивать нагрузки постепенно, особенно при выработке быстроты движений и силы одновременно. Важное значение при этом приобретает понимание анатомических возможностей нервно-мышечного аппарата.

*Выносливость* особенно необходима музыканту при исполнении виртуозных произведений. Без нее исполнитель не мог бы выдерживать большие напряжения и длительную игру во время концертных выступлений. Тренировка на выносливость требует большой осторожности: она должна быть строго регламентирована, так как перенапряжение может вызвать отрицательные последствия, вплоть до профессиональных заболеваний, требующих специального лечения. Эта тренировка может продолжаться лишь до появления мышечной усталости и ощущения скованности в руках. Появление этих ощущений

свидетельствует о перенапряжении в работе нервно-мышечного аппарата, требующего отдыха.

Педагогу необходимо знать, какие мышцы включаются в работу при поступательном движении домриста, а какие – при вращательном. Не стоит забывать о наличии недостатков, которые бывают в строении рук, чтобы помочь ученику преодолеть их. В противном случае эти недостатки будут мешать в процессе игры.

Если музыканты-педагоги на самых ранних этапах обучения будут ориентироваться на особенности детской физиологии, будут знать, как устроена костно-мышечная система человека (как она развивается, каковы ее особенности у детей разного возраста), то смогут оказать ученикам огромную помощь, подготавливая еще в доигровой период все органы, развитие которых необходимы для игры: зрение, слух, осязание, моторика.

**Список литературы:**

1. Бирмак, А. О художественной технике пианиста / А. Бирмак. Москва: Музыка, 1973 – 138 с.
2. Хиво, А. В. Статья «Роль ритмических и двигательных и двигательных ощущений в развитии художественной техники пианиста». Электронный ресурс https://urok-sept-ru.,turbopages.org/urbo/urok.1sept/ru/s/articles/671276
3. Одегов, Ю.Г. Эргономика / Одегов Ю. Г. Учение И. И. Павлова о типах высшей нервной деятельности. https://studme.org/286892/kulturologiya/ergonomika
4. Сеченов, И. М. Избранные произведения. Том 1 / И. М. Сеченов. Москва: Книга по Требованию, 2013 – 774 с.
5. Циркин, В. И. Нейрофизиология: основы психофизиллогии / В. И. Циркин, С. И. Трухина, А. Н. Трухин. – 2-е издание, дополненное. Москва: Юрайт, 2021 – 577 с.

***Калинина С. А.,***
***преподаватель по классу фортепиано***
***МБУ ДО «Детская школа искусств им. И.О. Дунаевского»,***
***г. Тарко-Сале,***
***Ямало-Ненецкий автономный округ***

## ФОРМИРОВАНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ МЛАДШИХ КЛАССОВ НА УРОКАХ СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО ДМШ, ДШИ

Представленная статья посвящена одной из важных проблем музыкальной педагогики – формированию самостоятельности обучающихся младших классов на уроках специального фортепиано, так

как обучение само по себе еще не означает развитие учащихся, а лишь создает необходимые предпосылки для него. Как бы умело не было организовано обучение, развитие обучающихся не обретет должных масштабов, если не будет подкреплено собственной самостоятельной деятельностью, протекающей вне стен учебного заведения.

Самостоятельность – это обязательное условие овладения знаниями, умениями, навыками в классе фортепиано. Поэтому преподаватель должен организовать процесс обучения так, чтобы обучающиеся, особенно младших классов, научились самостоятельно решать поставленные перед ними задачи с помощью двух взаимосвязанных процессов: мышления и действия. Ведь обучение просто невозможно без умения анализировать, умения сравнивать, умения делать выводы и применять полученные знания на практике. И чтобы занятия не сводились только к выучиванию программы для исполнения на академическом концерте, юные пианисты должны научиться мыслить самостоятельно, постоянно пополняя запас своих знаний на уроках специальности.

К сожалению, обучающиеся достаточно пассивны и безынициативны в самостоятельной работе, именно поэтому и образуется серьезная преграда для личностного роста.

Практическая значимость статьи заключается в разработке и внедрении в процесс обучения специальных творческих и поисковых заданий, содействующих формированию у обучающихся способность видеть стоящую учебную проблему, осознавать ее как таковую и проникать в ее смысл.

Предлагаемые задания учитывают меру самостоятельности и творческой инициативы, обусловленной возрастными особенностями детей младшего школьного возраста.

В конечном счете, формирование самостоятельности способствует:

– *увеличению объема изучаемого материала;*
– *улучшению качества домашних занятий;*
– *возрастанию интереса к самостоятельной деятельности;*
– *применению обучающимися навыков самоконтроля в самостоятельной учебной деятельности.*

Целенаправленная и систематическая работа по формированию самостоятельности обучающихся младших классов на уроках специального фортепиано направлена на воспитание грамотного музыканта-любителя самостоятельно творчески мыслящего и применяющего все приобретенные навыки в дальнейшей жизни.

Большой вклад в изучение данной темы внесли известные педагоги – пианисты: С.С. Ляховицкая, Л.А. Баренбойм, Б.Л. Кременштейн, Л.В. Николаев, Г.Г. Нейгауз, Г.М. Цыпин. Наличие такого качества, как самостоятельность предполагает (по Г.М. Цыпину) следующую структуру:

– *умение ученика ориентироваться в незнакомом музыкальном материале без посторонней помощи;*

– *правильно расшифровать авторский текст;*

– *составить убедительную интерпретацию исполняемого;*

– *готовность самому отыскать эффективные пути в работе.*

Ориентировать юного пианиста к самостоятельной работе можно только на основе познавательного интереса. Репертуарный подбор музыкального материала формирует преподаватель, он же предоставляет юному музыканту возможность выбора фортепианной миниатюры самостоятельно, направляя музыкальные интересы ребенка на поиск близких ему образов и учитывая его возможности. Материал для самостоятельного изучения должен отвечать следующим требованиям:

– *наличие программного названия;*

– *доступность в техническом плане;*

– *ярко-образный по содержанию музыкальный материал;*

– *легкий для понимания и выучивания в короткий срок материал.*

Практика показала, что увеличение количества пьес до одной в каждую четверть является возможным для детей всех уровней развития музыкальных способностей. Это способствует формированию музыкальных интересов, и у юных пианистов возникает желание учить как можно больше новых пьес.

Следующим этапом в формировании самостоятельности является работа над фортепианными миниатюрами, изучаемыми эскизно. Время прохождения таких пьес – 2-3 урока. Разбирая текст сразу двумя руками, ученик должен стремиться передать характер произведения. Такая форма работы наиболее эффективна для развития ученика. В повседневной жизни, когда ребенок начинает читать, качество чтения улучшается с увеличением количества прочитанных книг. Так и в музыкальной практике юного пианиста: количество «прочитанного», вновь узнанного музыкального репертуара приводит к качественному росту навыков чтения с листа.

Формирование самостоятельности происходит в процессе первого показа учеником разбираемого произведения. Нужно приучать ребенка делать это добросовестно, сразу обращая внимание на аппликатуру, штрихи, динамику. Со временем качество разбора улучшается, и ученик уже может сам определить характер музыки, выявить особенности пьесы, продумать способы работы с произведением. Регулярно анализируя произведение, юный пианист сможет не только разбирать, но и грамотно учить новую пьесу без помощи преподавателя.

Также для формирования самостоятельности используется самостоятельное формулирование учебных задач юными музыкантами с дальнейшей записью их в дневнике, начиная со второго класса. Записывая

домашнее задание в дневник, ребенок учится критически оценивать свое исполнение, слышать себя со стороны, выявлять хорошие и плохие моменты исполнения, формируя тем самым самостоятельность мышления. Одним из вариантов такой работы можно назвать выработку умения оценивать собственное исполнение, исходя из поставленных ранее задач, не только достигнутого на уроке, но и отработанного дома. Это способствует развитию:

– *умения самостоятельного поиска задач и способов их решения;*

– *сознательности усвоения знаний и формированию умения закреплять достигнутый уровень в процессе исполнения.*

Одной из форм, способствующей формированию самостоятельности, является проведение классных собраний с концертом для родителей, где юные музыканты выступают с самостоятельно подготовленными сообщениями. Ученики согласовывают с преподавателем темы выступлений. Это может быть рассказ о творчестве композитора, обсуждение концерта и т.д.

На таком собрании можно провести конкурс на лучшее чтение нот с листа, исполнение гамм, знание терминологии. Также можно побеседовать о способах и формах самостоятельной работы, осуществляемой дома с привлечением более активных обучающихся. Те в свою очередь могут рассказать о том, как они работают дома, как распределяют свое время, тем самым заинтересовав остальных детей. При обсуждении услышанной информации преподаватель помогает обучающимся формулировать критические замечания, отмечать ценный опыт товарищей.

Также в классе фортепиано применяются творческие задания: самостоятельно отредактировать фортепианную миниатюру, т.е. написать темп, динамику, аппликатуру. Для такой работы пьесы подбираются без редакторских указаний или выписываются на карточку.

Кроме того, используется прием преобразования музыкального материала для поиска новых средств музыкальной выразительности через изменение штрихов, динамики, регистров, темпа. На этой основе можно вернуться к изучаемому материалу и постараться увидеть его «новыми глазами», в «свежем звучании».

При разучивании нового произведения или в момент читки с листа в процессе теоретического анализа ученик находит знакомые для него музыкальные элементы. Например, определенные технические формулы; вспоминает, где он встречал этот элемент и как работал над ним. Такие тематические связи в опоре на обобщенные знания способствуют формированию умения ученика добывать интересующую его информацию путем самостоятельного исследования.

В результате итогового исполнения происходит осуществление самоконтроля самостоятельно выученной пьесы на зачете, где слушают и оценивают выступление не только преподаватель, но и другие ученики.

Подготовка к такому выступлению заставляет ученика мобилизовать свои знания и умения для успешного выступления. В процессе обсуждения дети учатся тактично высказывать замечания товарищам и, не обижаясь, воспринимать критику.

Для формирования самостоятельности преподавателю иногда целесообразно понаблюдать за самостоятельной работой ученика во время урока. Сразу заметно, осознает ли юный пианист, над чем он работает и каким образом осуществляется этот процесс. Результат сначала должен оценить сам ученик, а затем преподаватель, указав на моменты, которые ученик не заметил. После такого разбора нужно повторить исполнение пьесы, учитывая высказанные замечания.

В работе с обучающимися младших классов важным аспектом является привлечение родителей к прослушиванию выученных домашних заданий, регулярной проверке дневника, что будет способствовать более осознанному и внимательному отношению к самостоятельной подготовке. В процессе исполнения произведения перед родителями преодолевается внутренняя скованность, «боязнь» игры на публике.

В процессе обучения содержание и способы деятельности, в которые включен ученик, постоянно и постепенно нарастают, количественно и качественно меняются, поэтому обучение учеников мы представляем в виде зигзагообразной линии, где каждый зигзаг подводит обучающихся к какой-либо трудности, преодоление которой мобилизует их усилия. И на всех таких занятиях преподаватель побуждает к самостоятельному анализу учебного материала, к выводам и обобщениям, что обеспечивает осуществление контроля знаний обучающихся непосредственно в ходе усвоения этих знаний, что, в свою очередь, способствует развитию творческого воображения юных пианистов.

Таким образом, на протяжении всего периода обучения преподаватель и обучающиеся младших классов выступают партнерами, соучастниками совместной творческой работы.

В условиях обучения самостоятельность представляет собой устойчивую, систематическую направленность личности на постоянное совершенствование знаний, умений и навыков сначала только на уроках фортепиано, а в дальнейшем и в самостоятельной деятельности обучающихся.

Длительное и систематическое использование представленных методических рекомендаций не только положительно влияет на весь учебный процесс, но и является фундаментом для дальнейшего интеллектуального творческого развития детей, для выявления их потенциальных возможностей, а участие в разнообразных видах творческой деятельности дает возможность каждому ученику ощущать себя интересной и многогранной личностью.

**Список литературы:**

1. Баренбойм, Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство/ Л.А. Баренбойм – Л.: Музыка, 1974.
2. Гайдай, С.Н. Методика самостоятельной работы над фортепианным произведением: учебное пособие / С.Н. Гайдай под ред. Т.Р. Шевчук – Чита: изд-во Заб. ГПУ, 2009.
3. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре/ И. Гофман – М.: Музыка, 1961.
4. Жарова, Л.В. Учить самостоятельности/ Л.В. Жарова – М.: Просвещение, 1993.
5. Кременштейн, Б.Л. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано/ Б.Л. Кременштейн – М.: Музыка, 1966.
6. Кудрявцев, В.С. Организация самостоятельной работы учащихся в классе специального фортепиано (методические рекомендации)/ В.С. Кудрявцев – Минск, 1979.
7. Ляховицкая, С.С. Развитие активности, самостоятельности и сознательности учащихся/С.С.Ляховицкая под ред. В. Натансона// Вопросы фортепианной педагогики. – М., 1971. – Вып. 3.
8. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры/ Г.Г.Нейгауз – М.: Музыка, 1988.
9. Цукерман, Г.А., Елизарова, Н.В. О детской самостоятельности /Вопросы психологии – 1990 – № 6.
10. Цыпин, Г.М. Обучение игре на фортепиано/ Г.М. Цыпин – М.: Просвещение, 1984.
11. Цыпин, Г.М. Развитие обучающегося фортепианного класса: формы и методы/ Вопросы музыкальной педагогики. М., 1979.

**Приложение**

**Карточки для итоговой аттестации**

| I класс (1 вариант) |
|---|
| 1. Из нескольких предложенных вариантов самостоятельно выбери и выучи одну фортепианную миниатюру.<br>2. Самостоятельно расставь аппликатуру и динамику в пьесе «Игра в мяч» К. Лонгшамп-Друшкевичовой.<br>3. Прочитай с листа отрывок из этюда Е. Гнесиной. Какие штрихи использует композитор в этюде?<br>4. Прочти и переведи предложенные тебе карточки с музыкальными терминами. |
| I класс (2 вариант) |
| 1. Из нескольких предложенных вариантов самостоятельно выбери и выучи одну фортепианную миниатюру.<br>2. Самостоятельно расставь аппликатуру и динамику в рнп «Ходила младешенька».<br>3. Прочитай с листа в ансамбле с педагогом отрывок из песни «Про Петю» Д. Кабалевского. Транспонируй его на ступень выше. Назови штрихи, которые использует здесь композитор.<br>4. К карточкам с обозначением штрихов подбери их названия на итальянском языке. |
| II класс (1 вариант) |
| 1. Из нескольких предложенных вариантов самостоятельно выбери и выучи |

| |
|---|
| фортепианную миниатюру. Сочини свой сюжет (стихи, рассказ).<br>2. Прочитай с листа пьесу Т. Салюртинской «Пастух играет».<br>3. Преобразуй пьесу «Пастух играет» так, чтобы она называлась «Пастух танцует». Исполни пьесу в новом варианте. Расскажи, что тебе пришлось изменить, чтобы получился новый образ.<br>4. Предложенные карточки с терминами разложи на две части: штрихи / динамика. |
| II класс (2 вариант) |
| 1. Из нескольких предложенных вариантов самостоятельно выбери и выучи одну фортепианную миниатюру. Сочини свой сюжет (стихи, рассказ).<br>2. Прочитай с листа отрывок из пьесы «Медведь» Д. Шостаковича.<br>3. Преобразуй пьесу «Медведь» так, чтобы получилась «Лиса», «Птичка». Исполни новые варианты. Расскажи, что тебе пришлось изменить в пьесе, чтобы получились новые образы.<br>4. Карточки с обозначениями темпов разложи на быстрые и медленные. |
| III класс (1 вариант) |
| 1. Из нескольких предложенных вариантов самостоятельно выбери и выучи фортепианную миниатюру. Расскажи о способах работы выучивания этой пьесы.<br>2. Из предложенных карточек выбери одну с элементами имитационной полифонии.<br>3. Прочитай с листа отрывок из «Адажио» Д.Штейбельта. Определи тональность.<br>4. Из предложенных карточек выбери обозначения изменения темпа |
| III класс (2 вариант) |
| 1. Из нескольких предложенных вариантов самостоятельно выбери и выучи фортепианную миниатюру. Расскажи о способах работы выучивания этой пьесы.<br>2. Из предложенных карточек выбери примеры с каноном.<br>3. Прочитай с листа в ансамбле с педагогом отрывок из «Украинской народной песни». Почему это произведение называется «Песня»?<br>4. Распредели карточки с терминами на: обозначение темпа обозначение характера музыки. |
| IV класс (1 вариант) |
| 1. Из нескольких предложенных вариантов самостоятельно выбери и выучи фортепианную миниатюру. Расскажи о способах работы выучивания этой пьесы.<br>2. Из предложенных карточек выбери примеры с полифонической фактурой.<br>3. Прочитай с листа «Марш» Р. Шумана. Какие марши ты знаешь?<br>4. Назови медленные и быстрые темпы. Встречаются ли они в твоей программе? |
| IV класс (2 вариант) |
| 1. Из нескольких предложенных вариантов самостоятельно выбери и выучи фортепианную миниатюру. Расскажи о способах работы выучивания этой пьесы.<br>2. Из предложенных карточек выбери примеры с гомофонно-гармонической фактурой.<br>3. Прочитай с листа Менуэт И.Гайдна. Докажи, что это танец.<br>4. Подбери карточки с обозначением на итальянском языке следующих слов: нежно, скоро, умеренно, постоянно, замедляя. |

***Карпенко О.А.,***
***преподаватель хоровых и теоретических дисциплин***
***МБУ ДО «Детская школа искусств №3»,***
***г. Новый Уренгой,***
***Ямало-Ненецкий автономный округ***

# РАЗВИТИЕ ЧУВСТВА РИТМА У ДЕТЕЙ НА ОСНОВЕ ТРАДИЦИОННЫХ И ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

На развитие общества в целом влияет ряд причин, которые, в свою очередь, видоизменяют, обновляют и преобразуют культурные традиции. В XX веке музыкальное искусство претерпело определенные изменения. Главенство мелодии, которое наблюдалось в предшествующие эпохи, уступает место культу ритма. В произведениях современных авторов ритм представляет собой сложное противоречивое явление, которое отличается невероятным многообразием композиторских решений. Благодаря развитию технологий, стремлению экспериментировать и создавать новое не только в изобразительном и художественном искусстве, но и в музыке привело к резкому увеличению различных направлений и стилей. В музыке появились также и новые демократические массовые жанры: джаз, затем рок и поп-музыка. В конце XX века в молодежной среде быстро распространился битбокс – жанр музыки, включающий в себя способы создания композиции, используя только рот, губы, язык, горло, голос и иногда руки. Он также включает в себя пение, имитацию звуков духовых инструментов, струн, скрежетов, подражание звуков природы и изобразительные крики птиц.

В современной отечественной музыкальной педагогике вопросы ритмического воспитания детей на уроках «сольфеджио», «хор» и «ритмика» разработаны достаточно основательно. Для примера можно назвать широко применяемую программу Т. Тютюнниковой «Элементарное музицирование: музыка, речь, движение» [10, с. 29], созданной по системе Карла Орфа «Шульверк. Музыка для детей» [2], которая родилась как объединение двух идей: систематического развития музыкальности детей и импровизационно-творческой деятельности как принципа обучения. В основе программы лежит идея творческого музицирования как коллективной деятельности детей (пение, ритмизованная речь, игра на детских музыкальных инструментах, танец, импровизированное движение под музыку, озвучивание стихов и сказок, спонтанная импровизированная театрализация).

Последовательная работа по ритмическому воспитанию детей широко представлена в материалах Н.А.Бергер, Л.В.Ефремовой, Н.Ф.Нестеровой:

1. «Сначала – ритм», автор Бергер Нина Александровна обращает внимание на важность в начальный период обучения ритмического воспитания, тесно связанного с движением – шагами, хлопками и т.д. Приведем цитату самой Нины Александровны, мысль которой крайне полезно учесть каждому педагогу-музыканту: «Большая часть проблем с чувством ритма в музыке возникает из-за недооценки роли реального физического движения в приобщении к музыке, имеющий следствием разрыв между врожденными природными приобретенными способностями. Из музыкального образования выпускается один из самых важных этапов раскрытия ритмического чувства – этап, на котором музыка и реальное физическое движение должны быть еще неразрывны» [1, с. 72]

2. «Ритм. Песни и игры», автор Ефремова Лариса Вениаминовна. Педагог предлагает разработанный и систематизированный материал для занятий сольфеджио, который превращает традиционный урок в увлекательную игру, позволяющий освоить обучающим сложный дидактический материал [4].

3. «Начинаем мы считать. Ритмическая тетрадь», Нестерова Нина Федоровна. Пособие ритмических упражнений на уроках сольфеджио, которые систематизированы по темам и связаны с последовательным изучением различных ритмических групп. Материал выстроен по принципу движения от простого к сложному. Ритмические тетради разработаны для учащихся разных классов [7].

Интерес к творческой, игровой педагогике, возникший в России в последние годы, свидетельствует об изменении философии и ценностей образования. Соответственно меняются воспитательно-образовательные цели, для которых педагогика ищет и создает необходимые технологии и тенденции, которые применяются не только на уроках сольфеджио, но и в вокально-ансамблевом исполнительстве.

Из практики замечено, что, включая в репертуар современные и джазовые произведения, сталкиваешься со сложным ритмическим рисунком в них, где могут встречаться не только синкопы, но и гемиолы [6, с.78] и другие трудные комбинации ритма. Специфика жанра требует освоения синкопированной ритмики, а в джазе еще и дополнительно свинговой манеры исполнения, для которой характерны свобода и точность акцентирования.

На начальном этапе разучивания ритмических групп можно использовать различные формы работы с детьми: ритмические игры с шумовыми инструментами и карточками, импровизации, упражнения с движениями и т.д. Интересной и увлекательной формой ритмической активности на уроке можно считать технику Body Percussion (перкуссия тела)[12, с.337].

Техника Body Percussion – искусство играть музыку без использования музыкальных инструментов. Данная техника способна

развивать чувство ритма у детей, формировать навыки слушания и взаимодействия в ансамбле через ритмические композиции, а также развивает умение импровизировать. Очень часто Body Percussion, используется как прием аккомпанирования пению и как основа самостоятельных произведений. Изучение Body Percussion сочетается с использованием на занятиях и в выступлениях ударных инструментов различных видов, в том числе и детских шумовых.

Об использовании звучащих жестов для начальной ступени активного музицирования следует сказать особо. Термин «звучащие жесты» принадлежит Гунильд Кетман [11, с.21], соратнице Карла Орфа. Звучащие жесты — это игра звуками своего тела, игра на его поверхности: хлопки, шлепки по бедрам, груди, притопы ногами, щелчки пальцами, цоканье языком. Однако существует множество других возможностей, в том числе: свист, шлепки или щелчки по щекам открытым ртом, щелканье языком по нёбу, кряхтение и удары по коленям. Вариации звука возможны за счет изменения техники игры. Например, хлопки в ладоши в различных положениях будут влиять на такие факторы, как высота тона и резонанс.

Таким образом, техника Body Percussion помогает ребёнку не просто услышать, а прочувствовать ритм всем телом, ощутить его внутри себя. Идея использовать в элементарном музицировании те инструменты, которые даны человеку самой природой, отличается универсальностью, так как подобные формы ритмического сопровождения в том или ином виде есть у всех народов мира.

В традиционно принятой записи звучащие жесты укладываются в 4-строчную партитуру, сбоку которой отмечены сокращенно обозначения используемых «природных» инструментов, которые могут применяться как все вместе, так и в самых разных сочетаниях. Стоит отметить, что партитуры композиций Body Percussion, представляют собой вид искусства на стыке театра, музыки, пластики и танца [3, с.187]. Элементы Body Percussion можно применять в качестве ритмического сопровождения как к народным, этнографическим, так и к современным произведениям, которые станут необычными и уникальными.

Сегодня рынок информационных технологий предлагает достаточно много интересных решений для сферы образования, а инструменты для ведения интерактивного обучения являются неоспоримыми лидерами. Одним из решений является подача материала с помощью инновационных технологий – интерактивных досок, которые делают урок креативным и увлекательным.

Включение вышеуказанных способов обучения дает возможность преподавателю визуализировать процесс усвоения ритмических примеров учащимися. Очень важным аспектом здесь является параллельная передача аудио и визуальной информации.

Если говорить о практической пользе метода Body Percussion в процессе обучения музыке, педагоги-практики отмечают, что в ходе занятий закрепляются метроритмические навыки: точность прохлопывания метрической доли, удержание точного темпа; проработка синкоп и других ритмических трудностей; воспитание двигательной координации в различных последовательностях движений; равномерное симметричное владение правой и левой рукой. Ритмические игры могут использоваться в групповых занятиях для оживления обстановки, а вариант переключения на другие виды полезной деятельности как вариант зарядки, двигательной активности на внеклассных мероприятиях, праздниках в виде массовых игр.

Выполняя музыкально-ритмические упражнения, дети развиваются физически: укрепляется костно-мышечный аппарат, учатся владеть своим телом. Это главное условие развития творческих способностей ребенка.

В ритмических играх соблюдаются все главные психолого-педагогические условия, необходимые для организации творческого процесса на занятии с детьми: личная заинтересованность всех участников, их высокая коммуникативность, настроенность и готовность к общению, сотворчеству.

Таким образом, можно заключить, что применение традиционных технологий (ритмические игры) в сочетании инновационными приемами (Body Percussion, интерактивные технологии), безусловно, интересны и продуктивны, т. к. позволяют сделать музыкальные занятия интересными и динамичными. Исполняя и создавая музыку вместе, дети познают ее в реальном действии. Ребенок – соавтор и создатель собственного музыкального мира. Дети естественны, раскованны и искренне увлечены всем происходящим. Здесь нет места скуке и однообразию, зато всегда желанны фантазия и выдумка. В этом заложена успешность в обучении и воспитании активной творческой личности, стремящейся создавать и совершенствовать окружающий мир.

**Список литературы:**

1. Бергер, Н. А.Сначала – РИТМ (Ребенок играя творит музыку): учебно-методическое пособие/ Н.А. Бергер. – Санкт-Петербург: Издательство «Композитор», 2004. – 72 с. – Текст: непосредственный.

2. Баренбойм, Л.А. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа: Сборник статей / под редакцией Л. А. Баренбойма. – Ленинград: Музыка. (Ленингр. отд-ние), 1970. – 160 с. Текст: непосредственный.

3. Елисеева, М.Н. Чувство ритма как один из аспектов музыкального образования / М.Н. Елисеева. Текст: непосредственный // Теория и практика образования в современном мире: материалы VII Международной научной конференции, Санкт-Петербург, 20-23 июля 2015

г.: Народное образование. Педагогика. – Санкт-Петербург: Свое издательство, 2015. – с. 187 – 189.

4. Ефремова, Л.В. Ритм. Песни и игры: пособие по сольфеджио/ Л. В. Ефремова; Санкт-Петербург: Издательство Композитор, 2006. – 36 с. – Текст: непосредственный.

5. Кридская, Е.Д. Традиции и новаторство в музыкально-эстетическом образовании / Е.Д.Критская Под ред. Е.Д.Критской, Я.В. Школяр: материалы Международной конференции «Теория и практика музыкального образования: исторический аспект, современное состояние и перспективы развития», посвященной 95-летию со дня рождения Д. Б. Кабалевского, Москва, 7-11 декабря 1999 г.: Музыкальное образование. – Москва: Издательство Флинта, 1999. – 296 с.–ISBN 5-89349-258-7. – Текст: непосредственный.

6. Келдыш, Г.В**.**Музыкальный энциклопедический словарь: словарь / Г.В. Келдыш. – Москва: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с. – Текст: непосредственный.

7. Нестерова, Н.Ф. Начинаем мы считать: ритмическая тетрадь / Н.Ф. Нестерова. – Санкт-Петербург: Издательство Композитор, 2011.– С.68.– ISBN979-0-66004-681-4. – Текст: непосредственный.

8. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей: в 2 т.: монография / Б.М. Теплов. – Москва: Издательство Педагогика, 1985. – 329 с. – Текст: непосредственный.

9. Тютюнникова, Т.Э. Элементарное музицирование с дошкольниками: школьная программа / Т. Э. Тютюнникова. – Москва: Издательство АСТ, 1999 – 29с.– Текст: непосредственный.

10. Тютюнникова, Т.Э. Уроки музыки. Система обучения К.Орфа : книга - Москва : Издательство АСТ, 2000. – 50с.– ISBN5-271-00227-6. – Текст: непосредственный.

11. Тютюнникова, Т.Э. ORFF-SCHULWEK. У истоков мудрости: статья из книги /Т. Э. Тютюнникова. – Санкт-Петербург: Издательство Аничков мост, 2017.-67с. – Текст: непосредственный.

12. Шелепова, Д.А. Body Percussion как средство развития чувства ритма у детей младшего школьного возраста // Культурные инициативы: м-лы 52 Всерос.науч.конфер. Молодых исследователей. Челябинск: ЧГИК, 2020. С.337-339.

***Кузьменко С.А.,***
***преподаватель специальности***
***«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

# ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК УСЛОВИЕ СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИЙ ОБУЧЕНИЯ В СПО

Одной из важных задач современного этапа развития культуры и искусства является сохранение педагогических традиций в дополнительном образовании детей, среднем профессиональном и высшем образовании. Выдающиеся педагоги-музыканты отмечали ценность наблюдения за работой опытных преподавателей: «Творчеству научить нельзя, но можно научить творчески работать» (Л. Баренбойм). «Педагог должен непрерывно наблюдать и наблюдая, учиться сам» (А. Артоболевская). «Чужая мысль и чужой опыт только тогда приносят пользу, когда они освоены критически, творчески переработаны в сознании и практике педагога» (Г. Гинзбург).

В БУ «Сургутский музыкальный колледж» передача ценного педагогического опыта традиционно происходит в ходе учебной деятельности, мастер-классов известных преподавателей, педагогической практики студентов. Изучая курсы и дисциплины образовательного модуля «Педагогическая деятельность», студенты получают базовый уровень теоретической и практической подготовки к будущей профессиональной деятельности.

Федеральный государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования одной из общих компетенций, которыми должен овладеть студент за время обучения, определяет умение организовывать собственную деятельность, определять методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество (общая компетенция 2). Приобщение студентов к активной практико-ориентированной проектной деятельности способствует развитию их познавательной активности, самостоятельности, личностному росту, умению систематизировать, обобщать, углублять знания в определенной области, применять их на практике. В процессе проектной деятельности обучающиеся учатся излагать свои мысли более точно по смыслу, логично, последовательно, что особенно важно для будущих преподавателей. Развивают ИКТ-компетенции, работая над текстами выступлений и презентациями, расширяют свои коммуникативные возможности, общаясь с преподавателями, друг с другом, с детьми.

В 2021 году в колледже было создано педагогическое сообщество «Творческая мастерская педагога-музыканта». Целью создания стало развитие познавательных и исследовательских способностей студентов посредством участия в проектной деятельности, в рамках изучения курсов и дисциплин образовательного модуля «Педагогическая деятельность» и учебной практики по педагогической работе. Учебная база педагогической практики колледжа дает студентам возможность проявить себя и во внеурочной деятельности в роли организаторов концертов, артистов и пр. Проектная деятельность готовит обучающихся к самостоятельной профессиональной работе, дает возможность более широкого применения методов, приемов, форм обучения, с которыми они знакомятся в ходе изучения образовательного модуля.

По сравнению со строго регламентируемой учебной деятельностью в процессе совместного педагогического творчества, студенты более свободно общаются с преподавателями. Педагоги выступают в роли консультантов, лишь направляя работу над проектом.

В учебно-тематическом плане педагогического сообщества намечаются разные виды проектов:

– творческие – концерт-сказка, тематический концерт с участием обучающихся учебной базы сектора педагогической практики;

– практико-ориентированные – создание музыкальных игр, видеоинструкций с упражнениями, дидактического материала (карточек, альбомов, тестов – электронных и печатных и пр.), наглядного материала и пр.;

– исследовательские – семинар, дискуссия, круглый стол по изучению новых методик обучения детей (музыкальной и психолого-педагогической направленности), нового педагогического репертуара; индивидуальные проекты студентов (исследования истории жанров, истории создания произведений, биографические этюды о композиторах и пр., создание стендового материала, ленты времени и т.д.).

В 2021/2022 учебном году были реализованы разные виды проектов. В декабре 2021 года студентами 3-4 курсов фортепианного отделения для учеников подготовительного класса учебной базы сектора педагогической практики был осуществлен практико-ориентированный проект «Новый год в Мифагории».

«Целью практико-ориентированных проектов является получение результата, ориентированного на социальные интересы самих участников. Практико-ориентированные проекты требуют тщательно продуманной структуры с определением поэтапных действий с указанием результатов; определения функций каждого участника, координация и корректирование их деятельности; оценка возможных способов внедрения результатов проекта, учет возможных рисков и пр.»[4,18]. Начальный период обучения детей музыке является основополагающим и сложнейшим этапом, и

будущим преподавателям необходимо изучить на практике педагогический репертуар, особенности работы с детьми 6-7 лет, опробовать игровые методы. Социальная значимость в этом случае очевидна. На начальном этапе данного проекта студенты подготовили занимательные задания на материале изученных пособий для начинающих пианистов, которые помогли выявить уровень знания детьми музыкальной грамоты, фортепианной клавиатуры, чтения нот с листа. Результат начального этапа – сценарий музыкальной игры. Защитой проекта стало проведение музыкальной игры для учащихся подготовительного класса фортепианного отделения. На заключительном этапе проекта студенты зафиксировали свои наблюдения за деятельностью детей в таблицу и проанализировали уровень сформированности их познавательного интереса. Данная таблица помогла будущим преподавателям критически оценить и свою работу при определении уровеня активности, внимания, четкости выполнения заданий детьми, так как за каждое задание отвечал определенный студент.

В апреле 2022 года состоялся творческий проект студентов 2-4 курсов фортепианного отделения, концерт-сказка обучающихся по инструменту «Фортепиано» учебной базы сектора педагогической практики из произведений старинной музыки – «Сказка про королька, зиму, храброго рыцаря и его верную жену». Согласно типологии проектов Н.Ф. Яковлевой [4,16], «целью творческих проектов является получение творческого продукта – газеты, сочинения, альманаха, видеоролика, праздника, экспедиции и т.д. Отличительной особенностью творческих проектов является то, что они не требуют детально проработанной структуры совместной деятельности учащихся и педагогов, она только намечается и развивается в соответствии с конечным результатом. Однако данные проекты требуют продуманности формы и структуры конечного результата: сценария праздника, плана сочинения или статьи, дизайна и рубрик газеты и др». Студенты проявили себя и как артисты, исполнив роли средневековых персонажей, и музыкальные иллюстраторы (исполнили ряд музыкальных номеров), и создатели красочной презентации, придав детскому концерту больше увлекательности и зрелищности.

В мае состоялась защита исследовательского проекта «Фортепианные пьесы А.Локшина в репертуаре ДШИ», прошедшая в форме методической дискуссии. Форма защиты была выбрана не случайно. Тема проекта содержит в себе проблемность: сборник пьес А.Локшина, весьма ценный в художественном отношении, составлен из переложений его оркестровых произведений, фактура которых не всегда удобна для детских рук. Несколько преподавателей дискутировали со студентами-пианистами 2-3 курсов по поводу введения в репертуар ДШИ данных произведений. Были противопоставлены две точки зрения.

Преподаватели выступали за традиционный репертуар, «золотой фонд» детской фортепианной литературы, исходя из сочетания его высокой художественной и инструктивной ценности. Студенты играли и анализировали пьесы А.Локшина, доказывая необходимость включения в репертуар нового материала. Дискуссия способствовала развитию ряда компетенций [3]. Ниже показано, каким образом это происходило в ходе защиты проекта:

- *видеть проблему, придерживаться принципа проблемности* - установили существование противоречия между двумя точками зрения, согласовывали свои суждения с точкой зрения оппонентов;

- *умение определить цель* – выяснили целесообразность применения произведений композитора в учебной практике ДШИ;

-*вырабатывать гипотезы* – выдвинули утверждение о возможности использования нового педагогического репертуара в ДШИ;

-*искать и вычленять нужную информацию* – познакомились с информацией о композиторе и его сочинениях, статьями опытных преподавателей о выборе репертуара для обучающихся ДШИ [1]; □

- *анализировать полученные сведения* – выполнили методико-исполнительский анализ фортепианных пьес А.Локшина, в ходе дискуссии заполнили таблицу, анализируя каждую пьесу и сборник в целом по критериям выбора репертуара для начального периода обучения;

- *обобщать и формулировать выводы* – сделали вывод о востребованности материала в репертуаре ДШИ, определили, какие пьесы из сборника будут ценным новым материалом в работе с детьми.

Таким образом, в процессе педагогического творчества, активной проектной деятельности происходит передача накопленного опыта преподавателей студентам, обеспечивая преемственность традиций обучения.

**Список литературы:**

1.Каменева, Г.А. Критерии выбора учебного репертуара в начальном периоде обучения музыке.// Г.А. Каменева, 2017 – Интернет-источник: https://cyberleninka.ru/article/n/kriterii-vybora-uchebnogo-repertuara-v-nachalnom-periode-obucheniya-muzyke/viewer

2.Королева, Е.В. Проектно-исследовательская деятельность учащихся как средство формирования и развития инновационного мышления-генератора инноваций / Е.В.Королева // Исследовательская работа школьников. – 2010 – №1 – с.5-6)

3.Кулагина, Н.Н. Исследовательская деятельность обучающихся в допобразовании: чему и как нужно учиться сегодня, чтобы быть востребованным завтра. / Н.Н.Кулагина // Дополнительное образование и воспитание. – 2022 – №7 – с.26 – 29.

4.Яковлева, Н.Ф. Проектная деятельность в образовательном учреждении» учебное пособие для обучающихся по дополнительной профессиональной программе «Современные образовательные технологии. Проектная деятельность в образовательном учреждении // Н.Ф.Яковлева – Москва, Издательство «ФЛИНТА». – 2014г. – 145 с.

***Левковская С. В.,***
***преподаватель фортепиано***
***МБУ ДО «Детская школа искусств им. А.М. Кузьмина»***
***г. Мегион,***
***Ханты-Мансийский автономный округ - Югра***

## ШКОЛА НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ

В статье автор демонстрирует собственное видение той базовой концепции, а также тех принципов и норм, на которых должна быть основана работа школы нового типа.

Задача заключается в том, чтобы описать школу нового поколения как школу, задающую другую философию, а значит принципиально новый формат и принципиально новую сумму образовательных ориентиров по отношению к школе существующего типа.

Школа нового поколения – это школа, которую нельзя «сочинить» как некую педагогическую утопию, это школа, которая реально прорастает в инновационной деятельности ныне существующих школ и в инновационной деятельности наиболее талантливых школьных педагогов [1]. Это школа, которая формируется на протяжении последних двадцати лет в деятельности самых разных учителей, и задача заключается в том, чтобы распознать и поддержать эти уже существующие ростки. Самое главное – это определение тех принципиальных образовательных приоритетов, тех образовательных акцентов, наличие и реализация которых позволяет говорить о том, что мы на действительно имеем дело со школой **нового** поколения.

***Вектор субъектности*** – это вектор, направленный на максимальное развитие человеческой индивидуальности, на развитие и осознание собственного «Я», на осознание и развитие «самости» ребенка, «самости» педагога и «самости» (индивидуальности, самобытности, авторства), собственно, образовательного процесса как особым образом поставленного взаимодействия человека и культуры.

***Вектор диалога*** – это вектор, направленный на становление и развитие способности к взаимодействию субъектных «самостей». Развитое «Я» несет в себе базовую потребность быть услышанным, и чем более развито «Я», чем более развита человеческая субъектность.

***Вектор развития*** – это интегральный вектор, свидетельствующий о том, что в процессе образования и происходит непрерывное усложнение личностного развития и межличностного взаимодействия, а также непрерывное развитие самих школьных образовательных практик и школ как целостных педагогических организмов [2].

Вектор субъектности включает в себя следующие приоритеты:

- приоритет мышления над знанием;
- приоритет вопросов над ответами;
- приоритет креативности над исполнительством;
- приоритет детской инициативы над инициативой взрослых;
- приоритет образовательных потребностей личности над суммой «образовательных необходимостей»;
- приоритет эмоционального над интеллектуальным;
- приоритет «внутреннего человека» над человеком внешним.

*Школа нового поколения – это школа мышления.* Учебные знания – это то, что является принципиально общим для учеников; мышление же – это то, что индивидуализирует отношение человека к знанию. Чем более развито мышление, тем более личностным, авторским, индивидуализированным оказывается его знание. Ключевой образовательный вопрос новой школы заключается в том, насколько образовательное взаимодействие сформировало у ученика способность мыслить, способность вырабатывать свое собственное, личностное знание. Таким образом, мышление оказывается выражением человеческой свободы.

*Школа нового поколения – это школа вопросов.* Это школа, которая ценит состояние вопросительности как абсолютно ценное состояние, без которого и вне которого невозможно настоящее развитие личности. Этот параметр существенно отличает школу нового поколения от школы старого типа, для которой вопрос обладает лишь условной, ограниченной, чисто учебной ценностью. Так, учитель, задавая вопрос ученикам, заранее знает, какой ответ он хочет на свой вопрос получить. И такого рода вопрос не является формой и способом развития. Поэтому ключевым вопросом образовательной экспертизы должен являться вопрос о том, в какой мере образовательный процесс поддерживает в ребенке состояние вопросительности, в какой мере усложняются детские вопросы.

Традиционная школа – это школа, которая свой основной акцент делала на тренировке исполнительства. «Примерный ученик» согласно философии этой школы – это ученик, прилежно исполняющий учебные задания. Если мы просто натаскиваем ребенка на исполнительность и именно на исполнительности делаем основной образовательной акцент – это вовсе не способствует, как ни странно, ее формированию. А вот если в ребенке поддерживается потребность и способность порождать свою собственную деятельность, поддерживается чувство деятельностного

достоинства, всячески развивается способность создавать, а не просто воспроизводить, то он с легкостью и удовольствием будет выполнять и любую рутинную работу. Школа нового поколения – это школа творчества, школа креативности, это школа, для которой собственный деятельностный опыт ребенка – это неизмеримо более важная вещь, нежели усвоение чужого опыта и чужого знания.

*Школа нового поколения – это школа, создающая максимально широкое пространство для проявления и реализации детской инициативы.* Традиционная школа вся выстроена по инициативе взрослого мира и ее задачи жестко подчинены идеологии этого взрослого мира. Ребенок осваивает то или иное учебное содержание потому, что «так надо», а вовсе не потому для этого созрела его собственная внутренняя инициатива. Вместе с тем образование по-настоящему эффективно только тогда, когда оно умеет идти за детским вопросом, за детской инициативой, за детской субъектностью. Поэтому школа нового поколения – это школа, которая пытается все свое содержание по максимуму выстраивать вокруг этих вопросов и инициатив. Она готова идти за детской инициативой и разворачивать свое образовательное содержание с опорой на эту детскую инициативу [3].

*Школа нового поколения – это школа развития образовательных потребностей.* Традиционная школа исходит из того, что содержание образования определяется нуждами социума, но не потребностями личности. Однако в современном мире все более отчетливо проявляется принципиально новая тенденция: социум заинтересован в гибкой, динамичной личности, чье образование соответствует ее собственным глубинным потребностям, когда образование не навязано личности как внешний социальный функционал, а является способом личностной самоактуализации и самореализации. Поэтому школа нового поколения – это школа, ориентированная на формирование и развитие образовательных потребностей ребенка.

*Школа нового поколения – это школа, в которой важнейшей ценностью является эмоциональное проживание и переживание себя в культуре – как учеником, так и учителем.* Сегодняшняя школа – интеллектуализованная школа. Причем доминирует интеллект не мыслительный, мобильный, а информационно-знаниевый, инертный. Следовательно, требуется развивать способность эмоциональной рефлексии и создавать инструменты диагностики, предметом которых, в первую очередь, являлись бы эмоциональные состояния и переживания ребенка и педагога как абсолютная образовательная ценность.

*Школа нового поколения – это школа «внутреннего человека».* Это школа, ориентированная на развитие тех внутренних качеств личности, которые невозможно проверить никакими внешними экзаменационными процедурами. Вся традиционная школа ориентирована на формирование

«внешнего человека». Что происходит с «внутренним человеком» ребенка для нее вопрос несущественный. Только через собственный взгляд ребенка в себя и через его проживание и переживание того, что творится в его душе, только через его собственные усилия к пониманию происходящих в нем процессов развивается «внутренний человек».

Вектор диалога состоит из следующих приоритетов:

– приоритет диалогического усилия над априорным коммуникационным схематизмом;

– приоритет диалога над монологом.

*Школа нового поколения – это школа усилия к пониманию.* Чем более развита человеческая индивидуальность, тем в большей степени усложняется проблема коммуникации, проблема понимания, проблема слышания и взаимодействия.

*Школа нового поколения – это школа диалога.* Традиционная школа – это школа, основной педагогической философией и основным педагогическим инструментом которой является монолог, основой которого является представление о несоразмерности позиций взрослого и ребенка, о несоразмерности человека и мира, человека и культуры. Школа нового поколения – это школа, в которой содержанием образования оказывается не информация, транслируемая ученику, а сам диалог, складывающийся между педагогом и учеником, или между учениками.

В вектор развития входят приоритеты:

– приоритет программ открытого типа над программами закрытого типа;

– приоритет реальной жизни над «ученой книжностью» и теоретической схоластикой;

– приоритет смысла над целесообразностью;

– приоритет эффективного самообразования и саморазвития над развитием по заданной извне траектории.

*Школа нового поколения – это школа, в которой доминируют программы открытого типа.* В традиционной школе, безусловно, доминируют «закрытые» программы – программы самодостаточные, не готовые к саморазвитию и самоизменению в процессе деятельного взаимодействия учителя и ученика. Программы открытого типа – это программы, способные к непрерывному перепрограммированию в процессе деятельного взаимодействия учителя с учеником. Это программы, саморазвивающиеся и самоизменяющиеся в самом процессе своей реализации.

*Школа нового поколения – это школа реального действия.* Одна из ключевых проблем традиционной школы – ее акцент на «книжной учености», а точнее, на «учености» кем-то написанного учебника. В этой связи школа нового поколения – это школа, у которой максимально развит опыт вхождения в реальную жизнь, в реальные производственные и

социальные отношения, в реальную культурную коммуникацию. Это школа, в которой максимально развита проектная деятельность, направленная на развитие опыта взаимодействия с реальной жизнью, с реальной проблематикой производства и культуры.

*Школа нового поколения – это школа смысла.* Традиционная школа – это школа, которая строит свою деятельность исходя из соображений прагматической целесообразности. «Я делаю так, потому что от меня это требуют», «Я делаю так, потому что это целесообразно». Педагог школы нового поколения – это педагог, у которого проработано смысловое поле деятельности, это педагог, который опирается в своей деятельности на собственную педагогическую философию. Он действует, прежде всего, в согласии с требованиями педагогической совести и педагогического смысла, а не в согласии с тем, что от него требует внешняя цель или внешняя инструкция. Его стратегия в первую очередь человечна, и лишь потом – прагматична.

*Школа нового поколения – это школа с высоким потенциалом саморазвития и самообразования.* Причем ключевым здесь является то, что это **само**развитие, **само**образование. То есть импульс школьного развития находится не вне школы, а в ней самой. В тех проблемных полях, которые создаются самой педагогической повседневностью.

Школа нового поколения – это школа, для которой проблемный ребенок (а это может быть одаренный ребенок, нестандартный ребенок и т.п.) – это абсолютная ценность, потому что только проблемы, создаваемые для педагога нестандартным ребенком, – это то, что является стимулом педагогического развития, стимулом педагогического творчества, стимулом к тому, чтобы педагог по максимуму активизировал все имеющиеся у него педагогические ресурсы. И оттого важнейшим предметом экспертизы в школе нового поколения является готовность и желание педагогов работать с проблемами, из чего только и произрастает подлинное саморазвитие школы [4].

**Список литературы:**

1. Лобок, А.М. Проблематика образовательной программы и инновационной деятельности // Муниципальное образование: инновации и эксперимент. — 2008. — № 4.

2. Лобок, А. М. Рекомендации по разработке и совершенствованию образовательных программ по направлению инновационной деятельности // Муниципальное образование: инновации и эксперимент. — 2008. - №2.

3. Гальковская, И.В. Создание инновационной образовательной среды, обеспечивающей развитие способностей обучающихся ко всем формам продуктивной деятельности. Муниципальное образование: инновации и эксперимент. - 2010. - № 5.

4. Бродский, Ю.С. Методологические основы гармонического сочетания традиций, опыта и новаций как фактор успешного развития образования II Муниципальное образование: инновации и эксперимент. — 2010. — №5.

***Самситдинова Г.Т.,***
***преподаватель по классу домры***
***МБУ ДО «Детская школа искусств №3»***
***г. Новый Уренгой,***
***Ямало-Ненецкий автономный округ***

## МЕДИАТОР КАК СРЕДСТВО ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ПРИ ИГРЕ НА ДОМРЕ

Традиционно медиатор считается неким приспособлением для извлечения звука, но этим простым определением его значение не исчерпывается. Медиатор также имеет большое значение для формирования качества звука, его тембра, определяет принцип звукоизвлечения на инструменте: художественный результат, звучание произведения.

Среди многообразия средств выразительности, которые используются в музыке для придания ей яркости, насыщенности, оригинальности, использование медиатора занимает особое место. «Специфический характер звучания аккордов, исполняемых при помощи медиаторов, подчёркивает ритмический рисунок музыкального произведения и вносит своеобразную окраску в общее звучание» [5, с. 23].

Медиатор прочно ассоциируется с такими народными музыкальными инструментами, как домра, гусли, гитара и не только. История создания, видоизменения и совершенствования этих и других народных инструментов тесно взаимосвязана, она имела решающее значение, в том числе и в судьбе медиатора, во многом определив его форму, размер и способы звукоизвлечения.

Термин «медиатор» является понятием многозначным. Даже происхождение этого слова отличается неоднозначностью. По одним данным, оно произошло от латинского слова *medius*, что означает «средний, срединный» [5, с.27]; по другим, от более созвучного *mediāto*r, что в переводе с латинского языка означает «посредник» [7]. Опираясь на данную этимологию, можно отметить, что медиатор является средним звеном между рукой и струной.

Плектр – это «костяная, пластмассовая или металлическая пластинка, гусиное перо или кольцо с «когтем», надеваемое на палец» [1, с.11]. Это слово происходит от греческого *plēktron*, образованное в свою очередь от глагола *plēssō* – ударяю. Согласно значению этого термина,

основным способом звукоизвлечения плектром является удар, а не щипок [1, с.11]. Следовательно, можно предположить, что плектр изначально указывал на способ извлечения звука на инструменте.

Условно говоря, медиатор может быть изготовлен из любого материала, удобный для звукоизвлечения на струнном инструменте. Это может быть и, например, смычок как «посредник» между струнным музыкальным инструментом и звуком, а также пальцы рук, ногти музыканта.

Таким образом, термины *«плектр», «medius» и «медиатор»* означают материал для звукоизвлечения на струнном инструменте, который представляет собой пластинку различных размеров и форм.

Для достижения необходимого результата при звукоизвлечении на струнном инструменте нужно соблюдать особенности изготовления медиаторов размер, угол фаски и плотность материала. Эти и другие факторы влияют на конечный результат при звукоизвлечении.

Некоторые «медиаторы изготавливают из природного материала (перьевая роговица, кость, панцирь морской черепахи, кожа), другие – из различных синтетических материалов» (капрон, капролон, этрол, полиамид) [6, с. 12].

Медиаторы из природных материалов были широко распространены до того, как появились современные полимеры. После возникновения новых материалов, медиаторы из материалов природного типа практически вышли из употребления. Преимуществом полимерных медиаторов явилось более высокая износостойкость. «Для сравнения – медиатор из панциря морской черепахи мог откалываться прямо во время исполнения, а медиатор из кожи давал некоторые призвуки при игре на тонких струнах домры» [2, с. 101], так как его шлифовка и обработка была недостаточной.[1] Так считает молодой исполнитель – домрист Евгений Волчков. Его мнению прямо противоположно суждение С.Ф. Лукина, опытного исполнителя и педагога. С.Ф. Лукин считает, что материал из панциря черепахи самый качественный материал, звук при исполнении медиатором из него имеет большое количество обертонов с широким диапазоном динамики, а так же прочно держит заточку, долговечен[2]. Но оба они сходятся во мнении, что использование медиатора из панциря черепахи крайне редко из-за трудности приобретения самого материала.

Медиаторы из современных материалов очень прочны, связано это с самим качеством материала. Некоторые из этих материалов, например «капролон», по плотности превышают плотность такого металла, как бронза и используется в авиа и космических технологиях.

---

[1] На разновидностях домры с более толстыми струнами это уже не было так заметно, но на малой домре медиатор из кожи не мог дать великолепного звучания.

[2] Записано со слов апрель 2014г. г. Новый Уренгой.

«В то же время этот материал при своей высокой плотности хорошо поддаётся обработке и хорошо полируется, тем самым обеспечивая лучшее скольжение по струне, долговечен. С.Ф. Лукин к недостаткам медиаторов из капролона относит не очень яркий звук, недостаточное количество обертонов, меньшую динамическую шкалу» [6, с.10]. Существует импортный аналог капролона – «эрталон», который по своим свойствам не уступает капролону, а в чём-то даже и превосходит его. Такие медиаторы не требуют особого ухода.

С.Ф. Лукин, помимо черепахового медиатора, использует медиаторы из этрола. Этрол напоминает черепаховый медиатор, его материал по своей плотности и фактуре схож с черепаховым панцирем. Эти медиаторы, по сравнению с капролоновыми, требуют постоянного ухода: необходимо постоянно следить за заточкой, шлифовать. Но зато на сцене такой медиатор выдаёт полноценный мощный качественный звук, обеспечивает ясный тембр и разнообразие музыкальных красок.

Медиаторы из капрона рекомендуют использовать в сочинениях с небольшой динамикой, лирического кантиленного характера. Звук при исполнении капроновым медиатором мягкий. Использование медиатора из капрона при исполнении произведений подвижных и техничных может дать не очень хорошие результаты. Здесь есть один очень важный момент – важно подобрать правильную толщину медиатора из капрона. «В силу мягкости самого материала, толщина этого медиатора может превышать положенный размер медиаторов для домры малой (от 1,2мм до 1,5 мм), но тогда он становится очень мягким, сложно управляемым, абсолютно не подходящим для исполнения быстрых виртуозных произведений» [7]. В то же время, этот медиатор может использоваться для исполнения произведений, в которых нужно создать особый, мягкий, лирический колорит звучания.

Капролоновый медиатор очень жёсткий и требуется немало усилий для управления им. Для детской или слабой руки капролоновый медиатор не рекомендуется. Здесь большую роль играет толщина капролонового медиатора: толстый медиатор очень жёсткий, тонкий медиатор легко прогибается.

Таким образом, помимо величины формы медиатора важным фактором является оптимальный выбор материала изготовления медиатора. В совокупности это определяет качество звучания домры.

Для того, чтобы подобрать правильно величину и форму медиатора, необходимо руководствоваться следующим критерием: насколько медиатор управляемый. Если медиатор слишком большой, или наоборот, слишком маленький, то это непременно отразится на звучании инструмента.

Часто приходится наблюдать ситуацию, когда ученик или даже взрослый исполнитель играет слишком большим, не подходящим лично

ему медиатором. Движения руки в этом случае однообразны, тяжелы, звук не отличается красочностью, присутствует большое количество призвуков в виде стука, шороха, и т.д. Могут возникнуть трудности с исполнением различных штрихов. Тремоло становится трудно управляемым. Такой медиатор не даёт исполнителю свободу движений, не даёт исполнителю совершенствовать правую руку. В итоге неправильный выбор медиатора приводит к неправильной постановке и зажатости [2, с.94].

Другая крайность – слишком маленький медиатор. Движение правой руки при этом исключительно кистевое, так как при подключении предплечья теряется ощущение струны из-за очень малой рабочей поверхности, контактирующей со струной. А звук, исходящий только от кисти, звучит неполно, необъёмно или даже робко. Таким медиатором очень сложно исполнять старинную музыку. Основной упор при исполнении приходится на большой и указательный пальцы правой руки, которые с силой сжимают маленький медиатор из-за боязни его выронить. Отсюда следует появление судорожных движений, которые, в свою очередь, ведут к перенапряжению мышц.

Самый оптимальный вариант подбора медиатора. За средний размер медиатора следует принимать длину первой фаланги указательного пальца правой руки исполнителя. При этом правая рука может иметь возможность совершать универсальные движения, как с использованием предплечья, так и кисти, а так же объединённым движением кисти и предплечья. Такой медиатор исполнителю даёт большие возможности в исполнении различных штрихов и мелизмов, в разнообразии звуковой палитры. С.Ф. Лукин называет это «универсальной рукой» или «универсальной постановкой», так как при любом положении руки не будет теряться контакт со струной [6, с.11].

Не существует общих правил, как подобрать медиатор, «выбор его величины и формы сугубо индивидуальный. Связано это с физическими особенностями исполнителя и его постановкой. Для более крупных пальцев необходим широкий медиатор, для тонких – узкий. Также, говоря о длине медиатора, необходимо отметить что нужно иметь в виду глубину держания медиатора которые в пальцах и общую постановку правой руки» [2, с. 88].

Существуют три основных формы медиаторов для домры. Это касается как общей его формы, так и рабочей поверхности, соприкасающейся со струной. Звук при исполнении отличается, так как скольжение (соскок) у каждого медиатора свой.

Форма медиатора овальная (тупой нос). При исполнении площадь касания со струной максимальная. Звук круглый, плотный, объёмный. Такой медиатор используется при исполнении музыки Баха, Генделя, Тартини, Корелли, и т.д., так как овальная форма даёт тяжесть в процессе звукоизвлечения. Медиатор сам «не проходит в струну», исполнитель

должен приложить определённые усилия для извлечения звука. Важную роль здесь играет предплечье, вес руки.

Средняя форма медиатора (менее овальная). Универсальная форма. Наиболее используемая. Скольжение (соскок) по струне более лёгкое, звук – яркий. Рекомендуется при исполнении романтической музыки, музыки венских классиков и т.д. Такая форма медиатора даёт устойчивый, «благородный» тембр, большой динамический диапазон, свободу эмоционального исполнения.

Острый медиатор (семечка). Рабочая поверхность такого медиатора острая, площадь касания со струной минимальная, соскок лёгкий. Рекомендуется для исполнения «воздушных» пьес, где не требуется масштабность, крупная динамика и т.д. Такой медиатор идеален для исполнения музыки таких французских клавесинистов, как Дакен, Рамо, Куперен, Люлли, так как звук на домре при исполнении острым медиатором будет приближён к звучанию клавесина.

Есть мнение, что при игре на домре недостаточно обертонов, тембр этого инструмента недостаточно богатый (в этом плане обычно сравнивают домру с балалайкой, что не вполне корректно) [4]. Такое мнение происходит от того, что не все исполнители могут правильно подобрать медиатор, чтобы инструмент зазвучал интересно, и мог воплощать различные по тембровым характеристикам звуки. Кроме того, правильно выбранный медиатор постоянно требует коррекции, так как в процессе игры медиатор стачивается. Ребро фаски медиатора не должно быть острое, а должно быть округлым, и при заточке медиатора это надо учитывать. Когда ребро фаски стачивается, оно становится острее, а звук более открытым.

Покупая новый медиатор или делая его самостоятельно очень трудно попасть сразу в свой угол наклона медиатора по отношению к струне. Окончательная доводка медиатора происходит только после его обыгровки, когда на фабричной фаске виден другой угол заточки. Далее медиатор следует подточить мелкой шкуркой (алмазной), отшлифовать на коже пастой гои и отполировать на войлоке. Таким образом, можно получить высококачественный, эксклюзивный медиатор, подходящий только для данного исполнителя.

На ребре фаски будут появляться шероховатости, вызываемые трением о струну, которые неизбежно дадут о себе знать появлением призвуков. Для восстановления медиатора необходимо проделать процедуру, описанную выше. Конфигурация (внешнее очертание) фаски должна быть округлая, чтобы захватить большую площадь при соскальзывании медиатора со струны и, тем самым, дать больше обертонов. Во всем должна быть мера, так как слишком большая толщина и большая округлость фаски может дать призвуки и стук или характерный звук, лишённый высоких обертонов.

В свою очередь, слишком тонкая и острая фаска даст открытый, лишённый низких обертонов звук. В данном вопросе нельзя оставить без внимания и постановку правой руки. Здесь будет важна степень поворота при удержании медиатора в пальцах, так как при сильном повороте площадь соприкосновения медиатора со струной будет увеличиваться, тем самым меняя звук, делая его более «толстым». В конечном счёте, всё должно контролироваться слухом, а результат зависит от профессионализма исполнителя и преподавателя.

Медиаторами с более округлой конфигурацией ребра фаски легче исполнить кантилену, исполняемую в основном приёмом игры тремоло. Являясь одним из сложных приёмов игры на домре, тремоло всегда вызывало большую полемику вопросов, начиная от «правильности» движения руки (кистевое тремоло), заканчивая высчитыванием частоты ударов. Важнее всего найти ту слитность звучания, которая избавит исполнителя и слушателя от высчитывания количества ударов в тремолировании определённых длительностей.

Не стоит концентрировать внимание на самом ударе, думать, что с большей чистотой ударов можно добиться предельной слитности. Это приведёт к скованности в исполнении, делая главным художественным образом в произведении «потуги». Например: при исполнении «Думки» Н. Будашкина, начальное проведение мелодии по характеру спокойное, вдумчивое, эпическое превращается в напряжённый сконцентрированный мотив за счёт чрезмерной частоты тремоло.

Стоит сосредоточить внимание на том, что звучит между ударами, стараясь сделать удары более завуалированными, наполнить звуковое пространство между ними большим количеством обертонов. Для этого и нужен более округлый медиатор. Имеющий большую площадь соприкосновения со струной, он смягчит сам удар и даст струне больший резонанс, заполняющий промежутки между ударами. При таком подходе к исполнению приёма игры тремоло будет важно не количество частоты ударов, а качество удара, дающее большее заполнение в звучании, а также и мягкость в игре, что немало важно при исполнении кантилены.

Сегодня существуют медиаторы «на любой вкус и цвет» [3, с.13], а если нет, то можно скорректировать те, которые есть под рукой, имея необходимые материалы. Часто исполнителям, ученикам приходится играть тем, что есть, особенно в отдалённых местностях. Но, при желании, можно приобрести медиатор несколькими путями.

Можно купить готовые медиаторы в музыкальных магазинах. Такие магазины есть во всех крупных и менее крупных городах, где есть высшие музыкальные учебные заведения. В регионах, где развито музыкальное образование, можно встретить музыкальные магазины и в районных центрах.

При наличии доступа к всемирной паутине интернет также можно заказать различные медиаторы для разных инструментов. Достаточно ввести в строку поиска слово «медиатор» и можно получить несколько ссылок с адресами интернет сайтов, где можно приобрести нужный медиатор, который вышлют по почте.

Ещё один вариант приобретения медиаторов – изготовить медиатор самостоятельно. Там же, в интернете, можно приобрести специальный нож для изготовления медиаторов под названием *Pickmaster Plectrum*, которые действуют по принципу дырокола. Имея необходимый материал (который так же можно купить через интернет) возможно самостоятельное изготовление медиатора необходимого размера и формы.

Как правило, материал медиатора должен быть менее твёрдым в сравнении с материалом струн, поскольку при активной игре, в результате трения, один из контактирующих материалов стачивается, и стачивается быстрее тот, который мягче.

Медиатор постоянно совершенствуются, изменяется его форма и улучшаются технические характеристики, Современный рынок музыкальных инструментов и аксессуаров предлагает широкий выбор медиаторов. Они различаются материалами, размерами, формой, толщиной, цветом и всевозможным графическим оформлением.

Правильно подобрать медиатор – это целое искусство, и руководствоваться необходимо критерием своего слуха, физических ощущений, провести немало экспериментов, чтобы сделать правильный выбор.

Выбор медиатора для конкретного исполнителя индивидуален, обусловлен строением его рук, физическими его возможностями. Общим правилом можно назвать следующее: размер медиатора должен соответствовать размерам первой фаланги указательного пальца правой руки исполнителя.

**Список литературы:**

1. Александров, А. Я. Способы извлечения звука. Приёмы игры и штрихи на домре [Текст]. – М., 1975. – 41 с.
2. Вольская, Т. И. Особенности организации исполнительского процесса на домре [Текст] // Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах. Свердловск, 1990. – Вып.2. – С. 88-110.
3. Вольская, Т. И. Технология исполнения красочных приёмов игры на домре [Текст] / Т. И. Вольская, И. В. Гареева. Екатеринбург, 1995. – 50 с.
4. Гребенников, В. В. «История возникновения балалайки» // [Электронный ресурс]. URL: http://www.balalaika-master.ru/istoriya/ (дата обращения 06.11.21).

5. Круглов, В. П. Искусство игры на домре [Ноты] : учёб. пособие – М. : Композитор, 2001. – 187 с
6. Лукин, С. Ф. Школа игры на 3-х струнной домре [Ноты] : Начальные классы. Часть 1 . – Иваново: «Выбор», 2008. – 85с.
7. Махан, В. Домра и домровое искусство на рубеже веков // [Электроный ресурс]. URL: http://vsemusic.ru (дата обращения 17.06.22).

***Седых Н. С.,***
***преподаватель фортепиано***
***БПОУ ХМАО-Югры «Колледж-интернат***
***Центр искусств для одаренных детей Севера»***
***г. Ханты-Мансийск,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## БАЗОВЫЕ КОМПОНЕНТЫ РЕАЛИЗАЦИИ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА В РАМКАХ ДИСЦИПЛИНЫ «КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС»

Одними из основных понятий ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» N 273 от 29.12.2012 являются:

– образование – единый целенаправленный процесс воспитания и обучения, являющийся общественно значимым благом и осуществляемый в интересах человека, семьи, общества и государства;

– профессиональное образование – вид образования, который направлен на приобретение обучающимися в процессе освоения основных профессиональных образовательных программ знаний, умений, навыков и формирование компетенции определенных уровня и объема, позволяющих вести профессиональную деятельность в определенной сфере и (или) выполнять работу по конкретным профессии или специальности;

– квалификация – уровень знаний, умений, навыков и компетенции, характеризующий подготовленность к выполнению определенного вида профессиональной деятельности.

Согласно ФГОС СПО по специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство» (фортепиано) выпускник, получивший квалификацию *концертмейстер* должен быть готов к исполнительской деятельности, т. е. к осуществлению репетиционно-концертной деятельности в качестве артиста оркестра, ансамбля, концертмейстера на различных сценических площадках [2, с. 4].

Основной целью реализации педагогического процесса в рамках изучения МДК «Концертмейстерский класс» является *воспитание квалифицированного концертмейстера*, способного самостоятельно осуществлять исполнительскую деятельность и репетиционную работу в

условиях концертной организации, в оркестровых и ансамблевых коллективах.

К основным задачам относятся: умение самостоятельно осваивать и исполнять ансамблевый и оркестровый репертуар различных эпох, стилей и жанров; выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения, применять базовые теоретические знания в процессе поиска интерпретаторских решений; психофизиологически владеть собой в процессе репетиционной и концертной работы; применять концертмейстерские навыки в репетиционной и концертной работе, слышать все партии в ансамблях различных составов; согласовывать свои исполнительские намерения и находить совместные художественные решения при работе в ансамбле, оркестре; осуществлять организацию репетиционной и концертной работы ансамбля (коллектива), планирование и анализ результатов деятельности; создавать концертно-тематические программы с учетом специфики восприятия слушателей различных возрастных групп.

Также получение практического опыта репетиционно-концертной работы в качестве концертмейстера, в составе камерного ансамбля; работы в коллективе, эффективного общения с коллегами; формирование организационных навыков, необходимых для работы в составе коллектива.

Алгоритм осуществления педагогического процесса включает в себя подготовительный этап. Он характеризуется *выбором ансамблевого (камерно-вокального) репертуара*, включающего произведения различных эпох, стилей и жанров. Основными критериями при выборе становятся: уровень развития музыкальных способностей, «технической» базы, широты мировоззренческого кругозора, психофизиологических особенностей личности обучающегося, исполнительских качеств (ансамблевая гибкость, волевое начало и сценическая выдержка).

Этап реализации идеи в рамках изучения МДК «Концертмейстерский класс» представляет собой *осуществление репетиционного процесса* (освоение репертуарных произведений). Основная задача команды педагога и концертмейстера – вовлечь обучающегося в творческую работу над музыкальным произведением, научить его рациональным приемам работы за инструментом и в ансамбле, используя *личностно-ориентированный подход* в осуществлении педагогической деятельности.

*Работа над музыкальным произведением* – анализ и разбор – включает в себя знакомство со следующими компонентами: исторические сведения о композиторе, его эпохе, времени создания произведения; основные черты стиля автора; обоснованность выбора литературного текста, история его создания; форма произведения, его образно-эмоциональный строй, а также особенности изложения музыкального материала: фактурное разнообразие, метро- ритмическая организация,

гармонический язык, общий динамический план (наличие кульминационных зон), выразительные средства, используемые автором в произведении: интонационное богатство, особенности фразировки, штриховое разнообразие, аппликатура.

Процесс освоения вокального произведения – основополагающий способ развития навыка чтения с листа, являющийся обязательным компонентом музыкальной компетентности в дальнейшей профессиональной деятельности концертмейстера. Завершается *созданием эмоционально окрашенного образа* и охватом общих контуров и компонентов ткани музыкального произведения, а также определением основного круга приемов и методов работы по решению основных исполнительских задач.

Далее идет углубленное изучение текста с целью конкретизации авторского замысла, а также поиском адекватных средств его воплощения и преодолением трудностей технического порядка и ансамблевых проблем.

В процессе освоения музыкального произведения работа направлена на отрабатывание точного исполнения штрихов, аппликатуры; работу над качеством звукоизвлечения, передачей точной интонации, выстраивания динамического плана произведения (выстраивание частных кульминаций в разделах формы и общей кульминационной зоны всего произведения); преодоление трудностей технического порядка (работа над фактурным разнообразием); воспитание навыков слухового контроля, умения слышать свою партию в ансамбле с концертмейстером; работу над раскрытием художественного образа и проблемами ансамблевого взаимодействия (моменты переходов и совместных вступлений, агогических отклонений, выстраивание динамического баланса между вокальной и инструментальной партиями).

Весь репетиционный процесс связан с оформлением, уточнением авторского замысла, что, в свою очередь, ведет к достижению высокого (интерпретирующего) уровня в развитии обучающегося-музыканта, предполагающего создание ярких, глубоких, содержательных, высокохудожественных образов.

Этап представления идеи педагогическому сообществу реализуется в виде *концертного выступления* как результата проделанной репетиционной работы. Концертное выступление связано со всем учебно-воспитательным процессом и является своеобразным экзаменом на художественную зрелость обучающегося-музыканта [8, с. 76].

Следует отметить, что подготовка к концертному выступлению и собственно само выступление является основным компонентом производственной (исполнительской) практики по специальности «Инструментальное исполнительство (фортепиано)».

Специфика интенсивной концертно-исполнительской практики заключается в том, что она организуется путем создания

взаимодополняющих форм концертных выступлений, развивающих профессиональные и личностные качества музыканта. Интенсивная концертно-исполнительская практика стимулирует более эффективную, качественную работу над изучением музыкального произведения; обеспечивает его «дозревание» в сценической ситуации и помогает обрести разнообразный, богатый опыт концертных выступлений, помогает обучающимся справиться с проявлениями излишнего сценического волнения, адаптироваться к неожиданностям сцены, получить представление о своей будущей профессии.

Преподаватель и концертмейстер, владеющие технологиями анализа и прогнозирования, выделяют следующие этапы в своей работе с обучающимися: постановка целей и их максимальное уточнение с ориентацией на достижение результатов; профилирование содержания и организация всего хода учебно-воспитательного процесса в соответствии с учебными целями; оценка текущих результатов и коррекция компонентов учебного процесса, направленная на достижение целей; заключительная оценка результатов и новое целеполагание.

«Технология» как научный термин берет свое начало от греческого «tehne» (искусство, мастерство умение) и «logos» (наука).

Педагогическая технология – это совокупность психолого-педагогических установок, определяющих специальный набор и компоновку форм, методов, способов, приемов обучения, воспитательных средств.

При конструировании педагогического процесса необходимо осознать педагогические цели, задачи, проанализировать исходные данные и поставить педагогический диагноз. Диагноз – это оценка состояния педагогического процесса или отдельных компонентов в данный момент его функционирования на основе всестороннего, целостного обследования.

На основании *анализа и диагностики* осуществляется следующий этап — *прогнозирование,* то есть *педагогическое целеполагание.*

*Прогнозирование* в деятельности педагога позволяет предвосхищать результаты деятельности благодаря уникальной человеческой способности к целеполаганию. Цель педагогической деятельности вне зависимости от сложности путей достижения – это всегда смоделированный результат еще не осуществленной деятельности, представленный в сознании как проект реальных количественных и качественных изменений педагогического процесса, его отдельных компонентов.

Таким образом, проанализировав все удачи и «недочеты» конкретного эстрадного выступления (зачета, экзамена, прослушивания), педагог должен доступно и подробно указать обучающемуся на технологические и психологические причины неудач. А в дальнейшем проводить такую репертуарную политику, которая помогла бы расширить не только репертуарный «багаж» обучающегося (изучить музыкальные

произведения различных стилей и жанров), но и позволила бы поэтапно решить имеющиеся профессиональные проблемы – улучшить качество звукоизвлечения, технической оснащенности, качества и уровня овладения навыками ансамблевого мастерства, тем самым постепенно подводя обучающегося к умению самостоятельно решать, стоящие перед ним, профессиональные задачи.

*Профессиональная компетентность педагога* – это совокупность профессиональных и личностных качеств, необходимых для успешной педагогической деятельности [4, с. 62].

Компетенция в переводе с латинского языка (от лат. competere — соответствовать, подходить) означает круг вопросов, в которых человек хорошо осведомлен, обладает познаниями и опытом.

Педагогическая компетентность включает в себя высокий уровень образования, психолого-педагогической, методической и практической подготовки, а также средства решения педагогических задач и критерии становления и повышения уровня профессионализма.

Компетентность требует постоянного обновления профессиональных знаний. Развитие профессиональной компетентности – это развитие творческой индивидуальности, восприимчивости к педагогическим инновациям, способности адаптироваться в меняющейся педагогической среде.

В результате участия коллег в круглых столах, семинарах, осуществления консультативной деятельности и мастер-классов ведущих педагогов ВУЗов в рамках творческих школ происходит непрерывный процесс *развития* профессиональной компетентности педагога.

В условиях реализации педагогического процесса в рамках МДК «Концертмейстерский класс» остро стоит вопрос о необходимости формирования у обучающихся *рефлексивных способностей.* Овладение рефлексивными способностями, которые включают склонность к самонаблюдению, самопознанию, обеспечивают обучающемуся самостоятельность в решении следующих проблем: определение границ своих собственных знаний и умений, позволяющих эффективно решать определенные учебно-творческие задачи; осмысление возможности к самостоятельному поиску способов и средств решения возникшей задачи; оценке качественного уровня действий, обеспечивающих решение поставленной проблемы.

Психологией установлена устойчивая связь между уровнем рефлексии и способностью к самообучению: чем выше способность к рефлексии, тем успешнее обучение.

Этап общественной экспертизы реализации педагогического процесса в рамках дисциплины «Концертмейстерский класс» происходит в виде презентации результатов работы в рамках проведения зачетов, экзаменов, прослушиваний ГИА, а также в концертах, творческих проектах

(выставки, литературно-музыкальные гостиные, вернисажи и т.д.), а также в изложении основных педагогических компонентов (методологических и технологических) в учебно-методической документации (учебных программах, методических рекомендациях, научных статьях и т. д.); оценивания достигнутых результатов на конкурсах профессионального мастерства.

Этап реализации анализа результатов в полной мере воплощается в работе педагога и концертмейстера с выпускниками колледжей. Такая форма отчетности как *прослушивание программы государственной аттестации* носит консультативный характер, когда члены комиссии говорят о сильных и слабых сторонах обучающегося и, анализируя данную концертную ситуацию, прогнозируют выступление на экзамене (иногда советуют сменить произведение на такое, которое в большей степени раскроет профессиональную состоятельность и творческий потенциал обучающегося). Таким образом, качество программы, исполняемой выпускниками на ГИА (государственной итоговой аттестации) является ярким воплощением этапа реализации анализа результатов, полученных в течение нескольких прослушиваний.

**Список литературы:**

1. Федеральный закон от 29 декабря 2012 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации».
2. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования по специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов) № 1390 от 27 октября 2014 г.
3. Баренбойм, Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л.: Музыка, 1974. – 337 с.
4. Библиография: Современный образовательный процесс: основные понятия и термины. – М.: Компания Спутник, 2006. – 189 с.
5. Бикташев, В. Н. Работа концертмейстера. Основы исполнительского мастерства. – СПб.: Союз художников, 2014 – 156 с.
6. Калицкий, В. В. Методика преподавания дисциплины «Концертмейстерский класс» в ВУЗе. – СПб.: Лань, 2019. – 336 с.
7. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. – М.: Радуга, 1987. – 428 с.
8. Шендерович, Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – 224 с.

***Фёдорова Э.В.,***
***преподаватель музыкально-теоретических дисциплин***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ - Югра***

# РОЛЕВЫЕ ИГРЫ НА УРОКЕ СОЛЬФЕДЖИО КАК СПОСОБ РАЗВИТИЯ ВНУТРЕННЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА УЧАЩИХСЯ 1 КЛАССА ДМШ И ДШИ

В центре внимания работы – формирование внутреннего музыкального слуха. Предлагаются ролевые игры для учащихся начального класса детских школ искусств и детских музыкальных школ на уроках сольфеджио.

*Музыкальный слух* – явление сложное, многогранное. Его исследованию посвящены работы многих значимых музыкантов, педагогов, ученых и психологов прошлого столетия. В ряде исследований и методических пособий Б. Теплова, Е. Давыдовой, П. Сладкова, М. Карасевой и других авторов содержатся представления, классификации и методы развития музыкального слуха. Сольфеджисты разделяют его на *абсолютный* и *относительный*, *мелодический* и *гармонический, ладовый*, ритмический, тембровый, внешний и внутренний виды, среди которых последний занимает особое место.

*Внутренний музыкальный слух* активно развивает музыкальное мышление, восприятие, воображение, память ребёнка. И хотя в отечественном музыкознании внутреннему слуху уделялось должное внимание, он не становился объектом самостоятельного исследования, а в музыкальной педагогике – целью обучения детей. В настоящее время существуют его разные трактовки учёными, которые приводят к неоднозначным подходам в музыкальной педагогике. Кроме того, всё ещё необходима адаптация научных знаний о нём к педагогической практике на уроках сольфеджио. В этом направлении требуется разработка специальных заданий, стимулирующих развитие музыкального внутреннего слуха. В настоящей статье даны разработки ролевых игр, апробированные автором на уроках сольфеджио с учащимися 1 классов детских школ искусств.

Приведем в пример одно из таких заданий как игра «Вагончики», которая развивает *ритмический внутренний слух.* Она является примером ритмического диктанта, который не будет вызывать у учащихся негативные ассоциации с этой довольно трудной формой работы, поскольку игровой метод пробудит в юных музыкантах интерес и азарт.

Для осуществления игры преподавателю необходимы наглядные пособия-карточки в виде вагончиков, на каждой из которых изображён свой ритмический рисунок. Первый вагон – главный, содержит обозначение музыкального размера. Ритмические фигуры «везут» вагончики один за другим. Учащиеся делятся на две команды. Педагог исполняет ритм посредством хлопков. Количество повторений может варьироваться от 3 до 5 в зависимости от сложности ритма и восприимчивости к нему учащихся. Основная задача детей – выложить «ритмические вагончики» в нужном порядке и определённом скоростном режиме. Команда, справившаяся с заданием быстро и верно, побеждает. При подготовке учителем ролевой игры рекомендуется следовать дидактическому правилу «от простого к сложному». Сначала использовать повторения тактов и квадратную форму изложения ритмического диктанта, а затем увеличить его от 4 до 8 тактов. Музыкальный размер и ритмические фигуры избираются в соответствии с учебным планом по Теории музыки и уровнем знаний и навыков учеников.

Следующие виды ритмических рисунков предложены для разучивания в 3 четверти 1 класса, когда освоены такие понятия как метр и ритм, тактовая черта и такт, простые музыкальные размеры 2/4, 3/4 и 4/4, изучены длительности целая, половинная, четверть и две восьмые, паузы (примеры ритмических рисунков см. в приложении 1-4).

Порядок выполнения игровых действий.

1. Учащиеся называют уже известные им музыкальные размеры и виды длительностей.
2. Педагог делит учеников на две команды.
3. Каждой команде выдаётся по 4 карточки – «вагончика-такта» с ритмическим рисунком.
4. Ученики знакомятся с предложенными ритмическими рисунками, исполняя отдельно каждый посредством ударов ладонями по столу на сильных долях и хлопков в ладоши на слабых.
5. Педагог исполняет ритмический четырехтактный рисунок хлопками.
6. Ученики повторяют ритм учителя как «эхо» и выкладывают «вагончики-такты» в нужной последовательности на скорость.

Примечание: Педагог может повторять ритм до тех пор, пока каждая команда не справится с поставленной задачей. Задание учитель может усложнять и варьировать, например, исполнять ритмические рисунки не только корпусом тела, а также на фортепиано или голосом, в виде звуковысотного остинато или мелодии. В последнем случае учащимся предстоит самостоятельно вычленить ритмический рисунок из мелодии.

Игра «Вагончики» развивает *ритмический внутренний слух* посредством визуализации представлений (принцип наглядности) и участия кинестезии – движений корпуса. В этой связи предлагаемая

ролевая игра продолжает концепции Золтана Кодая и Эмиля Жака-Далькроза, которые в своей научной и педагогической деятельности отводили особую роль развитию чувства метроритма посредством двигательных компонентов таких как ходьба, маршировка и хлопанье в ладоши. Жак-Далькроз называет такие движения автоматическими, то есть не требующими постоянного и деятельного внимания: «Получив однажды побудительный толчок со стороны воли, такого рода движения могут продолжаться потом сами собой, без участия нашего сознания «…» Главное преимущество автоматических движений заключается в том, что они оставляют уму свободу заняться чем-нибудь другим. Это дает возможность сочетать автоматические движения с сознательными» [2, с.44]. Помимо этого, важную роль здесь играет образное сравнение явления «такта» с вагончиком, внутри которого могут помещаться длительности в различных комбинациях. Ассоциативный метод также является необходимым для работы над развитием внутреннего слуха на уроках сольфеджио в начальных классах. В результате, новые звуковые впечатления ребёнка вызывают эмоциональный отклик, подкрепляются образами и впечатлениями.

Следующая игра «Угадайка» направлена на развитие *внутреннего метроритмического и жанрового слуха*. В ней учащиеся опираются на знания, уже полученные на уроках Слушание музыки. Суть задания заключается в освоении метроритмических особенностей популярных жанров. В связи с этим игру можно воплотить как на предмете «Слушание музыки», так и на уроках сольфеджио. Среди пройденных жанров выделяются основанные на ритмопластике подскока – полька, кружения – вальс, шага-шествия – марш. Последний Жак-Далькроз считает первоначальным и простейшим автоматическим движением, необходимым для ритмического воспитания [2, с. 44]. В этом случае желательно на уроке Сольфеджио включить прослушивание музыкальных образцов. Одновременно или поэтапно по заданному или исполненному педагогом ритмическому рисунку ученик посредством кинестетики движений его повторяет. Названное упражнение должно предварять выполнение игры. Этому можно посвятить отдельный урок.

Игру «Угадайка» рекомендуется применять в конце четвертой четверти первого класса, когда дети уже освоят необходимые длительности и паузы, доли, музыкальные размеры. Целесообразно использовать рисунки из 4-8 тактов, которые лежат в основе периодичности танца или шествия. В этой связи они помогут облегчить запоминание ритма. Для проведения игры предлагаются следующие варианты ритмических фигур:

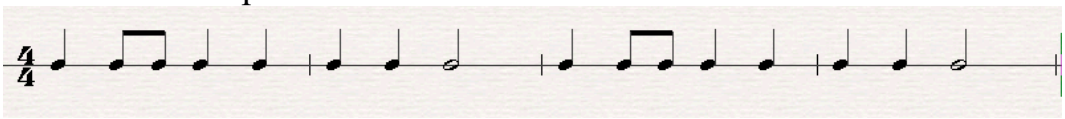
- Полька

Здесь использована характерная для танца ритмоформула «притопа»

- Вальс

Трёхдольный метр и протянутая первая доля типичны для пластики танца

- Марш



В образце легко ощущаются сильная и относительно сильная доли, а также периодичность движения и характерные для ритма марша повторы.

Порядок выполнения игровых действий.

1. Учащиеся называют известные им жанры. Повторению выразительных особенностей каждого рекомендуется посвятить отельный предшествующий данному урок.
2. Ученики делятся на две или три команды в зависимости от количества игроков.
3. Педагог раздает два вида карточек: на одних записаны ритмические формулы, на других – названия жанров.
4. Задача учащихся заключается в соотнесении карточек с обозначением жанра и ритма.
5. В завершении игры каждая команда в умеренном темпе воспроизводит по одному ритмическому рисунку посредством ударов ладонями о стол на сильных долях и хлопков в ладоши на слабых.

В игре активно задействуются и синхронизируются разнообразные каналы чувственного восприятия – кинестетический, аудиальный и визуальный. Формируются первоначальные навыки и умения различать жанровые признаки и связывать их с содержательной спецификой музыки. В изучении жанров учащимися главный акцент педагогу необходимо делать на образно-эмоциональном наполнении сочинения, посредством повторяемого и закрепляемого жанрового комплекса средств музыкальной выразительности. При этом важно пропускать ритмо-пластические компоненты жанра «через тело». Так, по словам Ж.Э. Далькроза: «Если композитор посредством ритма и звуков воплотил некие чувства и мысли, то художник-исполнитель должен дать им жизнь, внося в них душу и изображая непроизвольно все, что относится к ритмическому и звуковому построению» [2, с. 66].

Игра, развивающая одновременно *ладовый* и *ритмический* внутренний слух, называется «Эхо». Условия задания требуют от учеников предельной концентрации внимания. В нем задействованы все каналы чувственного восприятия, о которых упоминалось в вышеприведённых играх – визуальный, аудиальный, кинестетический. М.В. Карасева считает

неразрывными эти компоненты на уроках сольфеджио, сокращенно именуя их как «ВАК-модальность» [3].

Суть игры заключается в воссоздании средствами диалога эффекта эхо. В этой связи требуется предварительная подготовка – наличие нескольких команд. Возможны следующие варианты деления общей массы участников на группы: ученики – педагог; две команды учеников; один ученик и остальные игроки. В качестве музыкального материала могут быть использованы мелодии, ранее разученные на уроках сольфеджио. Для проведения данной игры предлагаются музыкальные фрагменты, сочинённые автором (см. приложение 5-7).

Примеры, приведенные выше, сочинены в тональностях с одним знаком – соль мажор и ми минор, что отвечает программным требованиям первого класса. Выбор тональности также зависит от уровня знаний учащихся и их возрастных особенностей.

Порядок выполнения игровых действий.

1. Настройка в тональности, которая включает в себя пение гаммы вверх и вниз, ходы по устойчивым звукам с их последующим опеванием, скачки. Пение учеников сопровождается гармонической поддержкой, исполняемой педагогом.
2. Повторение ранее разученной мелодии: пение с сопровождением и без.
3. «Режиссёр-педагог» создаёт две команды участников и распределяет роли между игроками: «Сигнал» и «Эхо».
4. Мелодия исполняется с сопровождением посредством потактового чередования.
5. Мелодия исполняется *a cappella* посредством чередования тактов.
6. Роли между участниками игры изменяются.

Рекомендуется реализовывать игру «Эхо» во второй четверти 1 класса, когда учащиеся будут ознакомлены с простейшими длительностями и их сочетаниями, простыми размерами, понятиями «такт» и «доли».

Предлагается исполнять мелодии в разных темпах и характерах. Рекомендуется чередовать и /или изменять динамические оттенки, например, первый такт исполняется на *f*, а второй – на p и т.д. Такой подход вызывает интерес, разжигает в детях чувство увлеченности в процессе музицирования. В результате этого, формируется эмоциональная отзывчивость и образное мышление, доминирующие в музыкальном развитии учащихся начальных классов ДМШ и ДШИ.

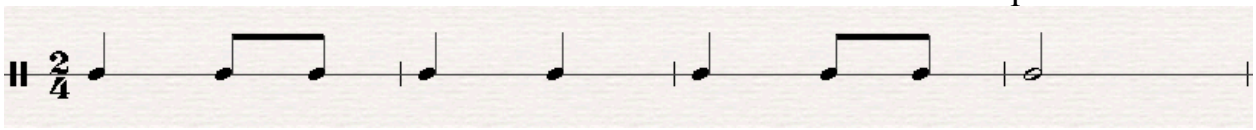
Исходя из вышеизложенного, можно сделать следующие выводы. На начальном этапе становления внутреннего музыкального слуха учащимся необходимо формирование ассоциативных представлений, связей абстрактных понятий и их конкретных проявлений. Способствовать этому

можно посредством ролевой игры – главной модели поведения ребенка в этом возрасте – в которой активно задействуются такие каналы восприятия как визуальный и аудиальный, кинестетический. Такой творческий подход способствует не только эффективному развитию внутреннего музыкального слуха, но и вызывает у ребенка эмоциональный отклик, интерес к музыкальной теории.

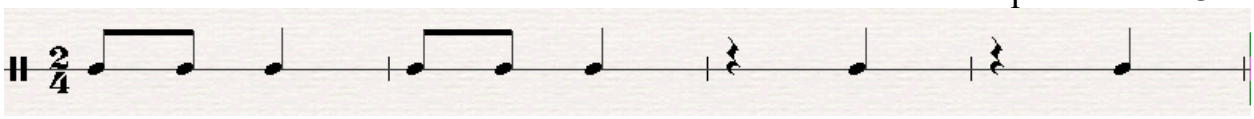
Приложение

Приложение 1

Приложение 2

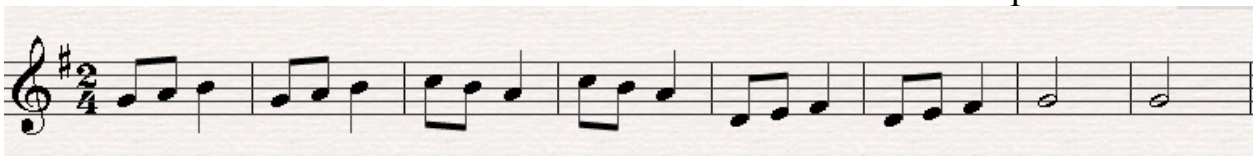


Приложение 3

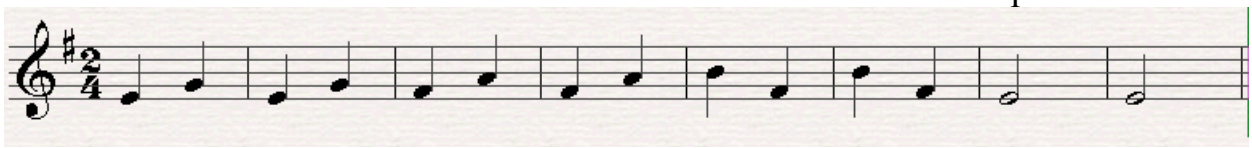


Приложение 4

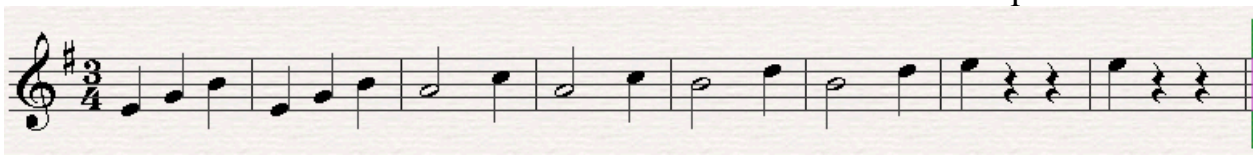
Приложение 5



Приложение 6



Приложение 7



**Список литературы:**

1. Выготский, Л.С. Психология развития человека. – М.: Изд-во Смысл; Эксмо, 2005. – 1136 с.

2. Жак-Далькроз, Э. Ритм / Э. Жак-Далькроз // Классика XXI, М, 2006. – 248 с.

3. Карасева, М. В. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха / М. В. Карасева. – М: Композитор, 2002. – 378 с.

4. Коляденко, Н.П. Музыкально-эстетическое воспитание: синестезия и комплексное воздействие искусств. Учебное пособие / Н.П. Коляденко. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория, 2003. – 258 с.

5. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – М., Музыка, 1972. – 384 с.

6. Орф, К. Шульверк. Музыка для детей. Русская версия / К. Орф. – М.: Изд-во MPI, 2014. – 80 с.

***Фильченко А. И.,***
***преподаватель по классу виолончели***
***МБУ ДО «Детская школа искусств им. С.В. Рахманинова»***
***г. Новый Уренгой,***
***Ямало-Ненецкий автономный округ***

## ТЕХНОЛОГИЯ ИСПОЛНЕНИЯ ФЛАЖОЛЕТОВ НА СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ. ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ПРАВОЙ РУКИ ВИОЛОНЧЕЛИСТА

Для ясного и четкого представления о звукоизвлечении флажолетов на виолончели необходимо привести некоторые теоретические сведения о данном способе звукообразования на струнно-смычковых инструментах и, в частности, на виолончели. Также следует уяснить двоякую роль флажолетного звучания – художественную и чисто техническую.

В справочной литературе содержатся следующие расшифровки значения термина «флажолет».

«Флажолеты. Озвученные обертоны на струнных инструментах, звуки особого тембра: на смычковых – свистящие, напоминающие флейту, на щипковых – звенящие, холодно прозрачные» [10, с.836].

«Флажолеты (нем. *Flageolet – Tone*, от франц. *flageolet* – флажолет; *sons harmoniques* – гармоники) частичные тоны, извлекаемые на струнно-щипковых и смычковых инструментах при легком касании пальца к точкам деления струны на 2, 3, 4, 5 и более частей. Свистящее звучание флажолетов сходно со звучанием продольных флейт (отсюда название)» [9, с.577].

«Флажолет (фр. *flageolet* – свирель). Изолированное звучание какого-либо гармонического призвука на струнных инструментах, получается, от того, что в момент извлечения звука играющий слегка прикасается пальцем к струне в том месте, где она делится на половинные, третьи, четвертые и т. д. части; такое прикосновение не мешает колебаться этим частям, издающим гармонические призвуки, и уничтожает колебания всех больших частей струны, в результате слышится свистящий звук – флажолет, т.е. составная часть обычного звучания струны. Флажолет отличается нежностью и меньшей силой звука, но также некоторой

пустотой и холодноватостью тембра, напоминающего тембр старинной флейты (флажолета); отсюда и название таких звуков» [6, с.398]. Музыкальный акустик А.А. Рождественский, говоря о возможностях звукоизвлечения флажолетов, пишет: «Теоретически говоря, можно получить любое число натуральных флажолетов, но на практике все зависит от длины и толщины струн: чем струна длиннее и тоньше, тем легче получить на ней флажолеты и наоборот. Обыкновенно на смычковых инструментах пользуются флажолетами, звучащими не выше 5-й или 6-й гармоники, так как более высокие гармоники получить очень трудно и звучат они мало удовлетворительно» С появлением металлических струн акустические возможности музыкальных инструментов изменились, и это, безусловно, отразилось и на звукообразовании флажолетов.

Сколь редко бы не исполнялись флажолеты, они не использовались композиторами при создании художественных произведений, один из таких эффектов *tour de force* (бравурный пассаж, эффектный виртуозный прием) концертирующего виолончелиста. Однако по выражению К. Флеша, из самых «коварных объектов» в наборе исполнительских средств музыканта [11,с.62].

Большинство педагогов, обучающих своих учеников, к сожалению, почти не уделяют внимания и времени не только изучению «техники» этого вида, но и элементарному ознакомлению с ней. И юный виолончелист, столкнувшись с необходимостью воспроизведения их в пьесе, сонате, концерте, изучая их на этом материале, испытывает чувство неуверенности, если не страха, во время исполнения флажолетных фрагментов на эстраде. Такое состояние естественно, ибо и маститый, постоянно концертирующий исполнитель также испытывает беспокойство при воспроизведении их, так как появление случайностей, зависящих от нарушения строя инструмента, повышенной влажности в концертном зале, атмосферной нестабильности вполне закономерно. Замечу забавное противоречие в высказываниях гениального Л.С. Ауэра. Он пишет: «Малейшее уклонение в отношении интонации отрицательно скажется на звучании флажолета. В таких случаях вину обычно сваливают на дурную погоду, если идет дождь, на сырость, если светит солнце, или, за неимением иных подходящих объектов, на температуру комнаты, в которой приходится играть» [1,с.79]. Иногда причиной неудачи становится волос смычка, канифоль и струны. Между тем ошибка обычно происходит по вине четвертого пальца (или первого и четвертого вместе), не попавшего на нужное место. Однако «Временами, при изменении атмосферных условий струны расстраиваются. В подобном случае добиться чистого звучания двойных флажолетов – выше человеческих сил, и независимо от опытности и изощренности исполнителя, можно промахнуться к великому изумлению тех слушателей, которые не знают о настоящей причине случившегося. [1,с.80-81] Естественно – это относится

и к одинарным флажолетам, тем более извлекаемым на виолончели, размеры которой гораздо больше, нежели скрипка.

Прежде всего, ученику или студенту следует объяснить, что такое флажолет, для каких тембральных целей он используется в исполнительской практике, как именуется в различных изданиях.

Чрезвычайно скупа на сведения об исполнении флажолетов литература, созданная методистами и историками контрабасовой игры. Это отмечает В.В. Хоменко. Говоря о технологии исполнения флажолетов, он отмечает следующие моменты:

1. «…..натуральные флажолеты, как правило (особенно в сольной литературе), играются в верхней части грифа, около подставки». Там они ярче и выразительнее и, кроме того, в подвижном темпе гарантируют большую надежность исполнения» [12,с.227];

2. «Однако при игре в оркестре довольно часто приходится исполнять отдельные натуральные флажолеты и в нижней половине грифа (первая позиция)». [13,с.122];

3. «Искусственные флажолеты, в силу больших интервальных расстояний, между большим 2 - м или 3 - пальцами, обычно исполняются в верхней части грифа, а нижняя используется лишь до пределов возможного» [13,с.122];

4. «Исполняя флажолеты, необходимо помнить, что полноценное звучание их может быть лишь тогда, когда смычок будет находиться ближе к подставке, а пальцы левой руки точно поставлены на место извлекаемых флажолетов». [13,с.122];

О функционировании правой руки виолончелиста педагоги могут располагать нижеследующими сведениями. Некоторые, весьма лаконичные по технологии воспроизведения флажолетов можно получить, если ознакомившись со «Школой виолончели» одного из представителей школы парижской консерватории С. Ли. Однако, при описании первоначального этапа ознакомления с искусством флажолетной игры, автор обращает внимание на функционировании девой руки, абсолютно ничего не пишет правой.

К сожалению, чрезвычайно скупы в методической литературе сведения о технологии воспроизведения флажолетов, разработанной и внедренной в практику К.Ю. Давыдовым. Многие рекомендации К. Ю. Давыдова передавались изустно ученикам и последователям. Так С.Л. Гинзбург подчеркивал: «Давыдов пользовался флажолетами при самых различных ситуациях. С большой охотой применял он их в блестящих пассажах» [3,с.136]. С.М. Козолупов и Л.С. Гинзбург отмечают, что во второй части своей «Школы для виолончели» он намеревался изложить свои педагогические взгляды и рекомендации на более сложные элементы виолончельной игры, в том числе и на технологию исполнения флажолетов [3, с.5]. С.Л. Гинзбург подчеркивал: «В целях получения

светлых, ясных флажолетов Давыдов отмечал, что важно строго соблюдать следующие правила» [3,с.136]. «Для извлечения коротких флажолетных звуков – необходимо точное падение пальца на струну, при этом приводя ее одновременно в колебание сильным штрихом смычка…» [13, с.134].

Профессор Г. И Пеккер говорил, что К. Ю. Давыдов рекомендовал своим ученикам неукоснительно соблюдать правила функционирования правой руки:

1. При воспроизведение флажолетов смычок должен пребывать у подставки, на грани зоны звукоизвлечения *sul ponticello*. При этом должны учитываться акустические индивидуальные возможности инструмента, то есть зона звукообразования флажолета должна определяться эмперически.

2. Смычок необходимо вести «широким штрихом», тщательно контролировать его контакт со струной. Излишнего давления следует избегать.

3. Смена направления движения смычка должна совершаться плавно, особенно при смене струн. Резкие смены (П –V – П – V) нежелательны.

4. Короткие флажолеты исполняются энергичным штрихом.

5. При исполнении флажолетов для обеспечения активного колебания струны, следует соблюдать «Давыдовское наклонение смычка».

Для ясного представления о звукоизвлечении флажолетов на виолончели необходимо имеет данные и сведения, содержащихся в методических трудах скрипачей-методистов. Проблеме исполнения флажолетов большое внимание уделил Л.С. Ауэр, выделив важнейшие факторы качественного воспроизведения этого *tor de force*. Он подчеркнул: «Необходимы детальные упражнения для их исполнения и достижения точного эффекта в флажолетном звучании». [1,с.78] В функционирования правой руки, Л.С. Ауэр выделяет 3 момента:

а) движение смычка должно быть свободным, не напряженным.

б) исполнителю следует избегать «бросания» смычка на струну;

в) Л.С. Ауэр акцентирует внимание на необходимость опережающего движения пальцев левой руки и несколько запаздывающего ведения смычка.

Опережающим движением смычка и запаздывающим падением пальца на струну, как при замене одного пальца другим, так и при перемещении смычка со струны на струну, грешат многие виолончелисты при звукоизвлечении ординарным способом, что порождает появление призвуков, явно различимых слухом. Очень ценная рекомендация, требующего от виолончелиста незаурядного владения исполнительским аппаратом.

Перечисленные факторы воспроизведения флажолетов имеют колоссальное значение для выработки исполнительской техники. Однако Л.С. Ауэр не пишет о месте введения смычка.

К. Флеш уделяет много внимания технологии воспроизведения флажолетов по функционированию левой руки, о правой говорит: «Главное условие при этом – больше смычка и слабый нажим его, достаточно наканифоленный и хорошего качества волос» [11,с.62].

Полные сведения о технологии исполнения флажолетов содержатся в труде И.М. Ямпольского «Основы скрипичной аппликатуры» [14,с.150-162]. Этот методический труд содержит огромную ценность, его необходимо изучать не только скрипачам, но и альтистам, виолончелистам, решившим мастерски владеть этим видом звукообразования.

Для получения ясного качественного звучания флажолетов на виолончели необходимо учитывать следующие рекомендации они для всех видов струнно-смычковых инструментов. Некоторые исключения допускаются при игре на контрабасе, так как «вследствие толщины и грубости струн количество гармоник уступает прочим смычковым инструментам [2,с.96].

Следует, прежде всего, определить зону звукоизвлечения флажолетов, которая зависит от акустических свойств музыкального инструмента. Зона звукоизвлечения расположена в близости от подставки, на грани звукообразования приемов *sul ponticello* (по выражению выдающегося альтиста Ф.С. Дружинина «зона вечной канифоли).

Смычок следует вести уверенно, обеспечивая его плотность к струне (К.Ю. Давыдов, Р.Е. Сапожников). Используя при этом его большую протяженность, не применяя сильный нажим на струну. Исполнителю следует тщательно следить за непрерывностью контакта смычка со струной и площадью его прилегания.

При смене направления движения смычка, особенно при исполнении кантилены, следует избегать резкой акцентуации. Смена должна производиться плавными, ненапряженными движениями руки.

При воспроизведении флажолетов, «вкрапленных» в мелодию, применять всю ленту волоса смычка, избегая появления излишней акцентуации, нарушающей плавное изложение мелодического материала (К.Ю. Давыдов и его последователи.)

При смене направления движения смычка следует применять «давыдовское наклонение смычка» [13,с.137].

Чтобы обеспечить продолжительность «полетность» звучания флажолета следует, задержать палец левой руки в зоне его воспроизведения, выдержав предписанную протяженность ноты, плавно, не затормаживая движения смычка, снять его со струны.

С целью устранения призвуков при воспроизведении флажолетов при смене пальцев в восходящем или нисходящем движении по грифу, а также при смене струн, тщательно следить за опережающим движением пальцев левой руки и запаздывающим движением смычка (Л.С. Ауэр,

К.Ю. Давыдов и их последователи). Это же правило соблюдать и при игре ординарным способом звукоизвлечения.

При воспроизведении натуральных арфовых флажолетов и флажолетов *pizzicato* правая рука инструменталиста, совершив щипок, покидает струну. Через мгновенье струну должен покинуть палец левой руки, так как его удержание на струне демпфирует ее колебания. Продолжительность пребывая пальца левой руки в зоне воспроизведения флажолета определяется эмпирически.

Звукоизвлечение ложных флажолетов (конец грифа) осуществляется перемещением смычка в зону звукообразования приемов *sul ponticello*.

Одно из высказываний художественной значимости применения флажолетов замечательным композитором прошлого века Г. Малером заслуживает пристального внимания. Л.В. Раков пишет: «Стремление извлечь из оркестра, а, следовательно, и из каждого оркестрового инструмента в отдельности новые краски, необычные звуковые эффекты заставило композиторов все чаще и разнообразнее применять флажолеты контрабаса». Ниже он уточняет: «В связи с этим интересно высказывание Малера (речь о первой части его Первой симфонии): «В Пеште я слышал ля во всех регистрах, но оно звучало слишком материально и не могло передать мерцания и блистания воздуха, которое мне мерещилось. Тогда мне пришло в голову дать флажолет всем струнным от скрипок наверху до контрабасов внизу (ведь у контрабасов есть флажолеты). И все получилось, как я хотел. [2,с.493].

А.А. Рождественский отмечал: «Как натуральные, так и искусственные флажолеты имеют для музыкантов двоякое значение: с одной стороны, они служат для расширения диапазона смычковых инструментов, потому что путем флажолетов можно получить тоны такой высоты, какие на грифе получить нельзя, а с другой – они являются одним из средства получения новых недостижимых тембровых оттенков» [2,с.91].

Из всего сказанного, подчеркивая художественную значимость применения флажолетов на струнно-смычковых инструментах, правомерно прийти к выводу: флажолеты, применяемые на струнно-смычковых инструментах, – особый колористический прием звукоизвлечения, обогащающий звуковую палитру музыканта, способствующий яркому выявлению звукокрасочной стороны музыки. Посредством флажолетов инструменталист может создать впечатление призрачно-тающего звучания, задушевно-теплый колорит, ощущение полетности, добиваться звонкости тона и прочих тончайших нюансов.

**Список литературы:**

1. Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипке / Л. Ауэр. – М., «Музыка», 1965.

2. Багадуров, В. А., Гарбузов, Н. А., Зимин, П. Н., Корсунский, С Г., Рождественский, А. А. Музыкальная акустика / – М., 1954

3. Гинзбург, С Л. Давыдов Л. / С. Л. Гинзбург. – 1936

4. Малер, Г. Письма. Воспоминания / Г. Малер. – М., «Музыка», 1968.

5. Давыдов, К Ю. Школа для виолончели / К.Ю. Давыдов. — М., 1947

6. Должанский, А. Н. Краткий музыкальный словарь /А.Н. Должанский. — Л , 1959

7. Дружинин, Ф. Воспоминания / Ф. Джужинин. – М., 2001.

8. Куус, И., Оликова, И., Полупан, Н., Программа для детских музыкальных школ / Р. Сапожников. – М., Музгиз, 1970.

9. Музыка. Большой энциклопедический словарь – М, 1998.

10. Музыкальная энциклопедия. Т.5 – М, 1981.

11. Флеш, К. Искусство скрипичной игры / К. Флеш. – М., «Музыка», 1964.

12. Хоменко, В. В. Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса / В.В. Хоменко. – М., 1953

13. Чахвадзе, В. Очерки по проблемным вопросам методики преподавания на смычковых инструментах. – Ташкент. – Магнитогорск, 2006. 220 с.

14. Ямпольский, И. М. Основы скрипичной аппликатуры / И. Ямпольский. – М., 1955.

# ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА И УСЛОВИЯ ИХ РЕШЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

***Чефанов Д. В.,***
***доцент,***
***профессор кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования***
***ФГБОУ ВО «Московская государственная академия хореографии»***
***г. Москва***

## РУССКИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ЗАДАЧ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ИСКУССТВА (К 80-ЛЕТИЮ А.А. НАСЕДКИНА)

«Начало было сенсационным. В газетах – сравнение с Моцартом (!), невероятные эпитеты, самые оптимистические прогнозы. Для всего этого были основания: чрезвычайная одаренность юного музыканта не вызывала сомнений. Но странное дело: дальнейший творческий путь Алексея Наседкина далек от сенсационности. Да и сам художественный облик пианиста привлекает, прежде всего, скромностью, серьезностью, даже рационалистичностью игровой манеры <…> Может быть, именно поэтому при всеобщем признании в конкурсных соревнованиях уступал пальму первенства более блестящим, более броским своим коллегам» [2, с. 237].

Фигура Алексея Аркадьевича Наседкина, композитора, пианиста, педагога невероятно актуальна в наши дни как яркого представителя русской исполнительской школы. Являясь одним из последних учеников Г.Г. Нейгауза, он вобрал в себя лучшие черты отечественной исполнительской школы и создал собственное направление в педагогике, исполнительстве, как в сольном, так и в составе ансамбля.

Требования к современному музыкальному образованию в последние годы развиваются настолько динамично, что преподаватели высшего учебного звена не всегда успевают реагировать на изменения и адаптировать свое педагогическое мастерство в новых реалиях времени: это и новые компьютерные технологии, позволяющие развивать дистанционное обучение и совместное музицирование исполнителей из разных точек планеты; и динамичное развитие цифровых ресурсов, таких как социальные сети и прочие цифровые платформы; и мгновенный доступ к информации из любой точки мира. Все эти технологии дают современным музыкантам неограниченные возможности в процессе

формирования новых навыков (на основе существующих), а также способствуют обмену исполнительскими традициями и педагогическими наработками. Вместе с тем существующие технологии накладывают больше ответственности в преподавательской деятельности, так и вызывают дискуссии в подходах к современному обучению.

В постковидную эпоху (хотя она еще продолжается), происходит возвращение к универсальному типу музыканта: музыкант-композитор, музыкант-дирижер, исполнитель-педагог, ансамблист-концертмейстер. Востребованность узкоспециализированного исполнителя-артиста классической эстрады заметно снизилось последнее время в современном мире. Время требует создавать новые формы общения как с публикой, так и с молодыми музыкантами. Дистанционное обучение исчерпало терпение современной публики, еще больше слушатели тянутся к «живому» исполнителю. При этом мы прекрасно осознаем, что приглашение артиста в другую точку места проживания несет с собой серьезные финансовые затраты. Поэтому неэффективно приглашать только как исполнителя, он может быть востребован и как преподаватель, и как солист, член жюри и т. д.

Начало этих тенденций прослеживается даже у таких исполнителей, как Денис Мацуев (ученик А. А. Наседкина), создавший такие фестивали как «Звезды на Байкале», «Crescendo», в которых он выступает не только как солист с оркестром, исполнитель сольных концертных программ, участник ансамбля, но и организатор мастер-классов для юных дарований, с привлечением выдающихся педагогов России для разных музыкальных специализаций.

Таким «универсальным» музыкантом является Алексей Аркадьевич Наседкин, органично сочетающий в себе три основные ипостаси музыканта.

«В педагогике Наседкина, как и в концертно-исполнительской практике со всей отчетливостью обнаруживается его эстетическая позиция в искусстве, его взгляды на интерпретацию музыки. Собственно, вне такой позиции само преподавание вряд ли имело бы для него цель и смысл» [4, с. 254].

Традиции школы Алексея Наседкина невероятно востребованы и популярны во всем музыкальном мире. Среди его учеников такие личности, как народные артисты Владимир Овчинников, Денис Мацуев, заслуженные артисты Валерий Пясецкий, Юрий Богданов и многие другие музыканты, которые проводят традиции своего учителя в своем исполнительском и педагогическом творчестве.

«…Прежде всего я его воспринимаю как очень глубоко мыслящего музыканта <…> В его исполнении поражали серьезность и глубина трактовок – и звук. На меня больше всего производило впечатление какое-то необыкновенное разнообразие звучания и фразировок. Это было очень

просто, но эта простота была настолько гениальна, что такое можно было услышать только на концертах Гилельса или Рихтера – возникали такие искренние фразы… И сразу казалось, что ты мог бы точно так же это сыграть <…> То, что Алексей Аркадьевич был таки серьезным пианистом, было связано и с его композиторским началом. Он изнутри воспринимал форму, строение произведение, гармоническую основу, план композитора. И в учебном процессе он часто подсказывал с этих позиций <…> Где-то говорил играть проще, ровнее, иначе развалится форма. С высоты орлиного полета он видел всю перспективу дальнейшего развития произведения, и я думаю, что точно также он видел и перспективы развития своих студентов. В. Овчинников» [5, с. 60].

«На творческую серьезность Наседкина указывал еще в консерваторские годы его педагог Г.Г. Нейгауз: “С каждым уроком все больше убеждаюсь в глубине музыкального мышления, поразительной быстроте и точности постижения музыки”» [2, с. 237].

Исполнительская деятельность маэстро продолжалась более пятидесяти лет. «На взаимосвязь дух специальностей музыканта указывает Г. Цыпин: “…В игре Наседкина ни малейших неясностей. Все отлично «просматривается» до мелочей, как в мастерском, безукоризненно наведенном на резкость фотоснимке <…> Надо ли удивляться, впрочем, что Наседкин умело выстраивает музыкальный материала, придает ему четкие и определенные формы? – он ведь сам композитор, написавший уже несколько инструментальных сонат, ряд пьес для фортепиано… Убежден, что немалой частью своих артистических достоинств Наседкин-концертант непосредственно обязан Наседкину-композитору”» [2, с. 238].

«Я убежден, артистическая индивидуальность – не в том, чтобы непременно играть как-то иначе, нежели другие. Индивидуален в конечном счете тот, кто умеет быть на сцене **самим собой**; – это главное. Кто исполняет музыку согласно своим непосредственным творческим побуждениям – как велит человеку его внутреннее “я”. Другими словами, чем больше правды и чистосердечности в игре, тем лучше видна индивидуальность» (говорил А. А. Наседкин) [4, с. 254–255].

«Как бы ни был интересен и оригинален сам по себе исполнительский замысел, но если я – как слушатель – замечаю в первую очередь именно его, если ощущаю, прежде всего, интерпретацию как таковую, – это, по-моему, не очень хорошо. Воспринимать в концертном зале надо все-таки музыку, а не то, как она «подается» артистом, как он трактует ее» [4, с. 255].

Одним из основных направлений в своей педагогике А.А. Наседкин считал воспитание самостоятельности и творческой инициативы у обучаемого, умение точно прочесть авторский текст, при начальной работе над произведением. Невозможно развивать профессиональное мастерство в отрыве от артистизма. В основе всего должны стоять образно-

художественные задачи, при этом в основе исполнения должны лежать идеи композитора во всей глубине.

«На взгляд А.А. Наседкина, композиторское видение преображает обе сферы музыкального творчества: и исполнительскую, и педагогическую. Композитор-педагог, говорил Алексей Аркадьевич, совершенно по-другому смотрит на музыкальный материал, он лучше осведомлен о строении произведения, сразу в нем ориентируется» [3, с. 53].

По воспоминаниям учеников, сам Наседкин считал, что педагогика очень мешает исполнительству, которое он ставил выше преподавания, а еще выше – композиторскую деятельность, и с нетерпением ожидал летних каникул, чтобы заняться созданием очередного опуса. Более всего в игре своих учеников Маэстро ценил артистизм и свободу, импровизационность и отсутствие «заштампованности», никогда не навязывая собственных трактовок произведения, формируя во время занятий свободную музыкальную натуру, взгляды которой сближены с его собственными.

Сам Наседкин во время урока всегда сидел за вторым инструментом, иногда подыгрывая ученику несуществующие голоса, для формирования более глубокого и свежего восприятия. Также профессор часто пользовался принципом гипертрофированного показа для достижения у учеников более адекватного понимания задачи исполнения. При этом огромное значение уделял работе над деталями, используя принцип образных ассоциаций и сравнений, что, по его мнению, способствовало формированию художественного образа в музыке, выработки самостоятельного отношения к исполнению. Профессор А.А. Наседкин считал, что в работе над некоторыми сочинениями полезно прибегать к четким ассоциациям, в некоторых же случаях не нужно подбирать конкретные слова.

Несомненно, одна из первостепенных задач в классе профессора – звучание рояля. «В классе Наседкина постоянно ведется работа над мельчайшими изменениями звуковой окраски, над тончайшими нюансами звука» [3, с. 70].

Больше всего в исполнительстве Алексей Наседкин ценил естественность, простоту, отсутствие излишней аффектации как в динамике, так и в темпах.

Глубоко уважая мнение Софроницкого, считавшего, что главное в работе пианиста – это работа над закалкой воли, тем не менее, Наседкин разделял это понятие на две составляющие: воля исполнителя, преодолевающего трудности открытого концертного исполнения (эстрадное волнение, интеллектуальная лень, пассивность) и воля чисто исполнительская, помогающая раскрывать замысел композитора в непосредственный момент исполнения.

Очень большое значение профессор придавал выучиванию новых произведений, в котором допускал два различных подхода, исходя из возможности по времени: 1) выучивание в форсированном режиме, сразу наизусть, затрачивая около часа времени на страницу текста; 2) выучивание в спокойном режиме, начиная в медленных темпах и постепенно увеличивая скорость по необходимости. «<…> Важно, чтобы работа в медленном темпе <…> не исключала всей выразительности, нюансировки и содержательности данного эпизода» [1, с. 35].

Работая со студентами, профессор принципиально различал прослушивание записей выдающихся музыкантов и живое концертное исполнение, как более тесное общение с музыкой, которое обеспечивает более тесную взаимосвязь с первоисточником.

Несмотря на детальный и методичный подход в работе со студентами и в собственном исполнительстве, Наседкин отвергал «профессорскую» игру, когда пианист играет очень грамотно, но не интересно. Музыкант выше всего ставил естественную стихийность, непосредственность, природную эмоциональность, даже не соглашаясь с концепцией своих учеников, исполняя произведение иначе, профессор старался сберечь яркую индивидуальность молодых пианистов.

В репертуаре самого музыканта особое место занимали такие композиторы, как Ф. Шуберт, Ф. Шопен, П. Чайковский, А. Скрябин, С. Рахманинов, С. Прокофьев, исполнение произведений которых требует от музыканта тонкой звуковой палитры, владения широкой амплитудой динамики, ясной архитектурой формы, тончайшей, филигранной педализацией, исполнительской вкусовой избирательности. Наряду с блестящим исполнением музыки своих современников, Алексей Аркадьевич также исполнял и собственные произведения, которые всегда пользовались большим успехом у публики. Большую пропаганду его композиторского творчества проводит конкурс имени А.А. Наседкина в городе Ярославле, в составе жюри которого работают ученики и последователи школы Маэстро. Также на конкурсе является обязательным исполнение произведений композитора Наседкина, исполнение которых неизменно находит широкий отклик у публики.

Вместе с сольным исполнительством, пианист Наседкин часто выступал в составе камерных ансамблей. Участие в Конкурсах им. П. И. Чайковского (1962) и Лидсе (Великобритания, 1966) создали ему славу профессионального, серьезного артиста-солиста, наконец, в 1967 году в Вене – Конкурс имени Ф. Шуберта и дополнительные соревнования «Музыка XX века», показали его как выдающегося исполнителя-артиста ансамбля (в дуэте с Н. Гутман, виолончель). Но, несмотря на всю его разностороннюю деятельность, мастер считал, что «<…> в наше время для достижения хороших результатов необходимо уметь ограничивать себя <…> В этом отношении примером может служить С. Рихтер, который

мудро поступил, ограничив себя фортепианным исполнительством, хотя, как известно, он обладает прекрасными дирижерскими и композиторскими способностями» [1, с. 38]. «Сейчас, пожалуй, я вновь испытываю некоторое удовлетворение от педагогической работы <…> Тем не менее, исполнительство и композиция для меня более приятные занятия» [1, с. 38].

Сегодняшние реалии таковы, что узкоспециализированные специалисты не только в сфере искусства, но и других областях проигрывают личностям с более широким охватом профессиональной специфики, т. к. современный мир ставит нас перед новыми испытаниями, к которым невозможно подготовиться, которые требуют гибкого творческого подхода.

Востребованность современной педагогики и искусства исполнительства зависит, прежде всего, от масштаба личности преподавателя, его умения гибко трансформировать принципы работы со студентами в непростых современных реалиях, не теряя при этом фундаментальных основ русской исполнительской школы и традиций отечественной педагогики. Музыкант, ограничивающий себя только педагогической работой в классе, потерявший исполнительский опыт, несомненно, находится в более уязвимом положением. Поэтому многогранное дарование музыканта, которое не замыкается лишь на педагогике, а включает в себя исполнительство и работу в ансамбле, композиторский и импровизационный подходы, гибко сочетая современные технологии с проверенным классическим опытом предшественников, – является залогом динамичного развития современного музыканта, повышения качества обучения, сохранению великих мировых музыкальных традиций.

«Алексей Наседкин… из категории артистов, у которых всегда ощущаешь спокойную и точную работу ума или, согласно общепринятой терминологии, творческого интеллекта. Она – в гармоничной упорядоченности его искусства, рациональной организованности, внутренней симметрии. В создании таких художников, как Наседкин, свое, особое обаяние… <…> Убежден, что немалой частью своих артистических достоинств Наседкин-концертант непосредственно обязан Наседкину-композитору» (Г. М. Цыпин) [2, с. 238].

**Список литературы:**

1. Алексей Наседкин. Пианист, Композитор. Педагог. М «Музыка», 1983.
2. Григорьев, Л., Платок Я. Современные пианисты. М., «Советский композитор», 1990.
3. Сухаревич, Н. А. «Об исполнительских и педагогических принципах А. А. Наседкина», М., 2008.

4. Цыпин, Г. Портреты советских пианистов. М., «Советский композитор», 1990, изд. 2-е, дополненное.
5. Piano Форум № 4 (24), 2015 // IN MEMORIAN. Алексей НАСЕДКИН в воспоминаниях учеников.

***Кустов М. Ю.,***
***заслуженный артист России,***
***кандидат искусствоведения, профессор,***
***Тамбовский государственный музыкально-педагогический***
***институт им. С.В.Рахманинова***
***г. Тамбов***

# ТВОРЧЕСТВО НЕМЕЦКИХ СКРИПАЧЕЙ И ВИОЛОНЧЕЛИСТОВ XIX ВЕКА КАК ОДНА ИЗ ОСНОВ ФОРМИРОВАНИЯ МИРОВОГО КЛАССИЧЕСКОГО СТРУННО-СМЫЧКОВОГО ИНСТРУМЕНТАЛИЗМА

С позиций нашего времени чрезвычайно интересно наблюдать движение центров (доминант) развития классического музыкального искусства. В данном случае мы будем говорить о струнно-смычковом (в дальнейшем, «смычковом») исполнительстве и педагогике в современном классическом виде, насчитывающем 400-летнюю историю.

Подобно тому, как классическая архитектура зародилась в древней Греции, так и великие итальянские скрипачи Корелли, Вивальди, Тартини не только создали начальные образцы симфонии, инструментального концерта, ансамблевой сонаты, трио, квартета, но и сформировали базовую технологию смычкового исполнительства.

Ко второй половине XVIII века эпицентр инструментального искусства сместился в сторону Германии и Парижа. Вивальди на два столетия оказался забыт, ученики Корелли – Джеминиани и Локателли осели в Лондоне, где гонорары были значительно выше итальянских.

К первой половине XIX столетия происходит ряд примечательных явлений. Во-первых, чтобы получить мировое признание, музыканту необходимо было пройти апробацию Европой, а «Европа» в то время – это Париж и города (музыкальные центры) Германии. Если бы Паганини остался в Италии, он, вероятно, не сделал бы такой блистательной карьеры.

Почему так по-разному – во Франции только Париж, а в Германии многочисленные города: Дрезден, Лейпциг, Берлин, Франкфурт-на-Майне, Кессель, Кётен, Мейнинген и другие? Потому что Париж являлся эпицентром музыкальной жизни Европы, своего рода музыкальной Меккой, уникальным местом «притяжения» мировой музыкальной элиты.

В Германии же музыкальная деятельность была рассредоточена по разным городам, представляющим собой столицы герцогств, королевств, императорств (объединение Германии произошло лишь в 1871 году под эгидой Пруссии со столицей в Берлине). И при каждом венценосном дворе считалось престижным обязательно содержать капеллу (небольшой оркестр), или инструментальный ансамбль, или даже театр.

Во-вторых, примерно к периоду 1800–1820 гг. завершается процесс усовершенствования (реконструкции, переделки) старинных уникальных итальянских инструментов (Амати и Страдивари и других мастеров) и стабилизации их параметров и размеров. То есть, через 100 лет после создания, шедевры великих мастеров переделывали или доделывали, приспосабливая гриф для виртуозной игры в высоких позициях. В чём это заключалось: для того, чтобы удлинить и стабилизировать игровой участок струны (мензуру), врезали новую шейку и накладывали более длинный и узкий гриф. Если нам нужно удостовериться, подлинно ли это старинный инструмент, следует обнаружить место вклейки новой шейки в головку скрипки или виолончели.

В какой-то период (конец XVII – самое начало XIX века) бытовали два типа виолончелей – «барочная», с коротким и широким грифом, и обновлённая, с длинным грифом, приспособленным для виртуозной игры.

Это ясно просматривается в творчестве Гайдна: очень скромное по тесситуре использование виолончели в камерных и оркестровых сочинениях и невероятно трудная, даже для современных исполнителей, тесситура в его виолончельных концертах Ре-мажор и До-мажор. Так, и у Бетховена: скромное фактурно-тесситурное использование виолончели в ранних виолончельных соната *ор.*5 №1 и №2, написанных в 1796 году, и совсем иное, виртуозное решение фактуры в произведениях более позднего периода (1808–1815): виолончельных сонатах №3 *ор.*69, №4 *ор.*102 и виолончельной партии в его Тройном концерте для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром *ор.*56.

К тому же, именно к этому времени (примерно, 1800 г.) установились современные параметры смычка – второй половины нашего инструментария: материал (фернамбук – дерево, которое тонет в воде), длина, вес, центр тяжести, конструкция колодки, объём и качество конского волоса.

В-третьих, к 1820 году происходит реальное разделение композиторской и исполнительской музыкантской деятельности. Музыкант-исполнитель становится самостоятельной и необходимой фигурой в передаче произведения от композитора к слушателю. Отсюда объективно возникает необходимость в воспитании музыканта-исполнителя в самом широком спектре профессии: оркестровый и камерный ансамблист, методист-педагог, солист-виртуоз.

В-четвёртых, в Европе начинается процесс формирования образовательных структур музыкальной педагогики. Создаются консерватории – учебные заведения нового типа (в отличие от консерваторий-приютов эпохи *Барокко*). Так, возникают консерватории: Париж – 1795 г., Прага – 1811 г., Вена – 1814 г., Брюссель – 1823 г., Варшава –1826 г., Лейпциг –1843 г., Дрезден – 1856 г., Санкт-Петербург – 1862 г., Берлин – 1866 г., Москва – 1866 г. и т.д.

В-пятых, возникает необходимость инструктивно-учебного (педагогического) материала (литературы), которого до того времени как категории не существовало.

Для учебных задач барочные композиторы сами создавали произведения, которые мы сейчас вводим в разряд высокохудожественных. Свои 500 инструментальных концертов Вивальди написал именно в учебных целях. Концертными для него были только «Времена года» и «Гармоническое вдохновение». Вообще он мыслил себя, прежде всего, как оперный композитор, создавая блистательные виртуозные арии для контр-теноров (кастратов). От учебной рутины он и уехал в Вену с любимой женщиной в 1740 году.

Подобная ситуация с учебным материалом была и у И.С. Баха.

Приглашённый в качестве учителя музыки в Кётен герцогом Леопольдом (1717–1723), а затем и в Лейпциг в школу при соборе Св.Фомы, Бах сам создавал учебный материал в виде маленьких прелюдий и фуг, 2-х и 3-хголосных инвенций для клавира и т.д. Кроме того, он написал уникальные сочинения: сольные сонаты и партиты (сюиты) для скрипки и виолончели, ансамблевые сонаты для смычковых, для фортепиано – ХТК (*Wolt temperirte klavir* – «Правильно настроенный клавир») и другие произведения.

Любопытно, что при отсутствии инструктивной учебной литературы, методические трактаты для разных инструментов в то время создаются. Например, «Основательное скрипичное училище» Леопольда Моцарта (отца великого Вольфганга), «Опыт, как правильно играть на клавире» Ф.Э. Баха, «Методики» Кванца и множество других авторов.

Немецкие скрипачи и виолончелисты первой половины XIX века первыми в мировой музыкальной педагогике создают инструктивно-педагогический репертуар, формируя новую модель учебного процесса.

Таким образом, по целому ряду причин и обстоятельств на авансцену исторического развития смычкового инструментализма к первой половине XIX века выдвигается немецкая исполнительская и педагогическая школа. А уже на её основе формируется русская и далее – мировая исполнительская школа.

* * *

Представим хронологический ряд передачи эстафеты педагогических принципов от немецких музыкантов к русским скрипачам и

виолончелистам, и далее американским, то есть становящихся всемирными.

Начнём с виолончелистов, которые не столь примечательны, как виртуозы, но весьма рельефно проявились в создании инструктивного материала. Может быть, ниже перечисленные имена немецких виолончелистов XIX века не столь известны широкой музыкальной общественности, как плеяда скрипачей-виртуозов этого времени. Тем ценнее и важнее объективная информация, заложенная в данной статье. Как правило, виолончелисты работали в оркестрах, занимались ансамблевым исполнительством (трио, квартеты), вели педагогическую деятельность, создавали инструктивно-методическую литературу, в виде сборников этюдов и упражнений.

Выстроим генеалогические цепочки, ведущие от немецких музыкантов-педагогов к русским учебным заведениям.

Ю. Доцауэр – Ф. Куммер – Б. Косман (в 1866–1870 гг. первый приглашённый профессор Московской консерватории);

Ю. Доцауэр – К. Шуберт – К. Давыдов (основатель петербургской виолончельной школы);

Ф. Грюцмахер – В. Фитценгаген (в 1870–1890 гг., после отъезда Б. Космана, профессор Московской консерватории; П.И.Чайковский посвятил ему Вариации на тему «Рококо») – А. Брандуков (выдающийся русский виолончелист, друг Чайковского и Рахманинова).

Приведём краткие сведения о немецких виолончелистах, создававших эту педагогическую последовательность.

Юстус Дотцауэр (1783–1860) – немецкий виолончелист, композитор и музыкальный педагог, автор целой серии сборников упражнений (учебных пособий – *Ubungen*). Это «Виолончельная школа», (нем. *Violoncellschule, op*. 165, 1832 г.), «18 этюдов нарастающей сложности», «24 ежедневных упражнений для овладения виртуозностью» (нем. *24 taglichen Studien zur Erlangungen der virtuozitet, op.* 155b), «Школы флажолетов» (нем. *Schule des Flageolettton, op.* 147) и другие. Учениками Ю.Дотцауэра являются Фридрих Куммер, Карл Шуберт, Карл Дресклер и много других виолончелистов.

Его школа отличалась от французской тем, что он первый предложил держать смычок у колодки, подобно тому, как это делают современные виолончелисты. Французские школы рекомендовали держать смычок на некотором расстоянии от колодки. В 1826 году в Лейпциге Ю. Дотцауэр самый первый издал свою редакцию шести сюит для виолончели соло И.С. Баха.

В 1799–1801 гг. он служил в Мейнингенской придворной капелле, затем некоторое время жил и работал в Лейпциге (1801–1805), играл в оркестре Гевандхауза и в самом первом составе струнного квартета Гевандхауза. В 1806 г. отправился для совершенствования своего

мастерства в Берлин, где занимался под руководством Бернхарда Ромберга. В 1811 г. начал работать в Дрезденском придворном оркестре, в составе которого играл до выхода на пенсию в 1850 году.

Ю. Доцауэр оставил множество композиций для камерных и симфонических составов, общим счётом до 200 произведений, однако главное его роль состоит в создании инструктивных материалов для виолончели.

Фридрих Куммер (1797–1879) – немецкий виолончелист и композитор. Ученик Ю. Дотцауэра, брал уроки у Б. Ромберга, часто приезжавшего в Дрезден на гастроли. В 1812 году Ф. Куммер поступил в Дрезденскую капеллу как гобоист, поскольку вакансии виолончелиста не было. Затем, при поддержке К. Вебера получил место виолончелиста, а в 1850–1864 гг. стал концертмейстером виолончельной группы.

В качестве ансамблевого исполнителя Ф. Куммер был известен своими дуэтами с Францем Шубертом, а также игрой в квартете. В частности, известны лейпцигские квартетные вечера 1838 года, в которых выступали выдающиеся музыканты того времени: Пьер Байо – профессор Парижской консерватории (первая скрипка); Кароль Липиньский – польский виртуоз (вторая скрипка); Феликс Мендельсон (альт) и Фридрих Куммер.

Композиторское наследие Ф. Куммера разнообразно, оно включает ряд произведений для виолончели, в том числе – концерт, концертино в форме вокальной сцены, концертштюк для двух виолончелей, фантазии на темы популярных опер («Роберт-дьявол» Дж. Мейербера, «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно) и народных песен разных стран. Ф. Куммеру также принадлежат транскрипции для виолончели и фортепиано сочинений Франца Шуберта.

Очень важным фактом является его руководство классом виолончели в Дрезденской консерватории со времени её основания (1858). Среди учеников Ф. Куммера, в частности, Бернхардт Косман и Юлиус Гольтерман. Виолончелистами стали и двое его сыновей. Сын Макс Куммер в 1867–1871 годах работал в Одессе, где с успехом выступал как солист и камерный музыкант. В 1839 году Фридрих Куммер опубликовал «Школу игры на виолончели», а также большое количество этюдов и упражнений для виолончели.

Бернхард Косман (нем. *Cossman,* 1822–1910) – ученик Ф. Куммера. Играл в оркестрах Парижа (в том числе в 1840 году в оркестре Парижской оперы), Лондона (1841 г.), Лейпцига (1847 г. в оркестре Гевандхауза). Был концертмейстером Веймарского симфонического оркестра под управлением Ф. Листа (1850 г.). Б. Косман – первый профессор по классу виолончели Московской консерватории (1866–1870 гг., приглашён Н.Г. Рубинштейном). Автор этюдов и упражнений для виолончели.

Фридрих Грюцмахер (1832–1903) – немецкий виолончелист, педагог и композитор. Ученик К. Дрекслера – виднейшего представителя школы Ф. Дотцауэра. В 1849–1860 гг. он являлся концертмейстером оркестра Гевандхауз в Лейпциге, с 1860 года – концертмейстером придворного оркестра в Дрездене. Одновременно он с успехом концертировал как солист в Германии и других странах Европы, в том числе в России (1878, 1884). Грюцмахер обладал виртуозной техникой, красивым, выразительным звуком. Его игра отличалась строгим академическим стилем. Он способствовал обогащению виолончельного репертуара, освобождению его от салонных произведений. Ему принадлежат редакции виолончельных произведений И.С. Баха, Л. Боккерини, Дж. Тартини (многие из них, однако, существенно отличаются от оригиналов), концертов Б. Ромберга, сонат Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, А. Рубинштейна.

Значительна исполнительская деятельность Ф. Грюцмахера. Он сделал виолончельные транскрипции скрипичных сонат Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана. Он исполнил трио А. Рубинштейна *ор.*18 вместе с автором и Ф. Давидом в 1854 году и трио *ор.*52 в 1857 году. Собственные многочисленные сочинения Ф. Грюцмахера (концерты, пьесы, этюды) сохранили лишь педагогическое значение. В разные периоды он являлся профессором консерваторий Лейпцига (1850–1860) и Дрездена (1860–1892). Им составлен сборник «Высшая школа виолончельной игры». Ф. Грюцмахер воспитал много видных виолончелистов, среди них – В. Фитценгаген, Х. Беккер, Б. Виферт и другие.

Вильгельм Фитценгаген (1848–1890) стал рано обучаться игре на виолончели у Ф. Грюцмахера и скоро сделался видным виртуозом в Германии. В 1870 году он был приглашен Н. Рубинштейном (после отъезда Б. Космана) на должность профессора виолончели Московской консерватории. В этой должности В. Фитценгаген пробыл 20 лет до самой смерти, принимая участие в выступлениях оркестра и квартета ИРМО, а также в качестве солиста в концертах ИРМО.

В. Фитценгаген написал немало произведений для своего инструмента: инструктивные, виртуозные, много переложений; струнный квартет, премированный Санкт-Петербургским обществом камерной музыки. Как профессор, отличался редкой энергией. В числе его учеников – выдающийся русский виолончелист Анатолий Брандуков (золотая медаль консерватории),

П.И. Чайковский посвятил В. Фитценгагену «Вариации на тему Рококо» *ор*. 33 для виолончели с оркестром. Существуют две редакции этого произведения: первая – авторская, вторая – В. Фитценгагена. Обе редакции на конкурсе П.Чайковского приняты к исполнению, как равнозначимые.

После смерти Фитценгагена профессором виолончели в Московскую консерваторию был приглашён выпускник Санкт-Петербургской консерватории, ученик К.Ю. Давыдова, выходец из семьи обрусевших немцев Альфред фон Глен (1858–1927). В его классе учился виолончелист мирового уровня Григорий Пятигорский. С 1925 года фон Глен преподавал в консерватории в Берлине.

Бернхард Ромберг (1767–1841) – особая фигура в развитии мирового виолончелизма. Как и Паганини в скрипичном исполнительстве, он стоит особняком в инструментальной иерархии. В истории виолончельного искусства имя Ромберга ознаменовало целую эпоху, для которой характерен переход от классического стиля к романтическому. Вместе с этим, искусство Ромберга олицетворяло яркое проявление виолончельной виртуозности.

В период 1790–1793 гг. Б. Ромберг служил в Боннской придворной капелле, играл в квартете вместе с юным Л. Бетховеном, который работал там в качестве альтиста. В 1801–1802 гг. Б. Ромберг – профессор Парижской консерватории. В 1805–1806 гг. и в 1816–1819 гг. он – солист Берлинской придворной капеллы.

Б. Ромберг неоднократно и продолжительно бывал в России. Первый приезд в 1806–1807 гг. Затем 1808–1812 гг. – в этот период он создаёт в России семью. У него родился сын Карл, будущий виолончелист оркестра императорских театров в Санкт-Петербурге. В 1825–1827 гг., третий его приезд, он дружит с графом Матвеем Виельгорским, большим любителем игры на виолончели и соратником А. Рубинштейна по созданию Русского музыкального общества и первой в России консерватории; 1828–1830 гг. – последний его приезд в Россию [6, с.17–18].

Как видим, творческие и жизненные связи выдающегося немецкого виолончелиста с Россией чрезвычайно интенсивны. Влияние Б. Ромберга на дальнейшее развитие мирового виолончельного исполнительства огромно, а педагогическая ценность его виолончельных концертов, учебных этюдов и сонат сохранилась до наших дней.

Карл Шуберт (1811–1863) – ученик Ф. Доцауэра. С 1828 г. он концертировал в Германии и в других странах. С 1835 г. жил в России, активно участвуя в её музыкальной жизни. Он солист оркестра Петербургского оперного театра, участник струнного квартета ИРМО, а с 1842 г. – директор Петербургского филармонического общества.

С 1862 года К. Шуберт профессор Петербургской консерватории. Среди его учеников К.Ю.Давыдов, В.А.Кологривов.

Карл Юльевич Давыдов (1838–1889) – ученик К. Шуберта. С 1852 г. концертировал в России и за рубежом. Был солистом и концертмейстером ряда оркестров, в том числе Гевандхауз. Профессор Лейпцигской консерватории (с 1860 г.) и Петербургской консерватории (1862–1887 гг., в

период 1876–1887 гг. её директор). Глава русской классической виолончельной школы.

Получив отличную виолончельную подготовку в России у Карла Шуберта, К. Давыдов, тяготевший к композиторскому творчеству (напомним, что в его итоговом творческом портфеле опера, 5 виолончельных концертов, камерные инструментальные произведения, романсы), решил совершенствовать свою композиторскую технику в Лейпцигской консерватории. Для этих целей он в 1859 году он приехал в Лейпциг и по случаю оказался на одном из камерных вечеров. Выдающиеся исполнители того времени И. Мошелес, Ф. Давид и Ф. Грюцмахер должны были играть Трио Ф. Мендельсона. Но неожиданно оказалось, что Ф. Грюцмахер болен, и концерт под угрозой срыва. Тогда из публики встаёт К.Давыдов и предлагает своё участие в исполнении. Концерт прошёл с большим успехом.

Администрация Гевандхауза предложила К. Давыдову в следующем сезоне выступить в симфонической программе с Виолончельным концертом. За лето К. Давыдов пишет свой Первый виолончельный концерт *ор*.5, который он исполнил сначала в Москве, а затем в Лейпциге. Профессионалы и критика высоко оценили исполнительские качества молодого русского виолончелиста. К. Давыдова приглашают концертмейстером оркестра Гевандхауз и профессором Лейпцигской консерватории по классу виолончели (между прочим, в его виолончельном классе учился брат Эдварда Грига – Йун Григ) [2, с.23–30].

Таким образом, Карл Юльевич Давыдов был приглашён профессором Петербургской консерватории, как специалист, прошедший апробацию в одной из ведущих консерваторий Германии.

* * *

Более сложную «наследственную» педагогическую цепочку представляет собой скрипичная династия. Влияние Парижа рельефно просматривается, оно совершенно очевидно. Каждый скрипач, имеющий исполнительские амбиции, считал необходимым получить «лейб» Парижской консерватории, что называется, «причаститься Парижем». При всём этом, «немецкий след» в скрипичном педагогическом наследии прослеживается вполне ясно.

Можно считать, что европейскую скрипичную профессиональную школу заложил итальянец Джованни Батиста Виотти (1755–1824), проживавший всю свою творческую жизнь в Париже. От него идут ниточки к первым скрипичным профессорам Парижской консерватории – П. Роде, П. Байо, Р. Крейцеру.

Особое слово о немце Родольфе Крейцере (1766–1831). Его отец переехал из Германии в Париж. Р. Крейцер – ученик основателя Мангеймской школы А. Стамица. Концертировал с 13-летнего возраста. Уже в 17 лет он солист Королевской капеллы в Париже. Вскоре Р. Крейцер

становится крупнейшим деятелем парижской музыкальной культуры, одним из ведущих профессоров Парижской консерватории, создателем коллективного труда «Скрипичная школа Парижской консерватории» (совместно с П. Байо и П. Роде).

Важнейшее значение в освоении техники игры на скрипке имеют «Этюды и каприсы» Р. Крейцера (первое издание в 1796 г.), которые открыли новое направление в скрипичной педагогике, оказав влияние не только на парижскую, но и на немецкую и (далее) мировую инструктивно-педагогическую скрипичную технологию.

Возвращаясь в Германию, начнём наследственную («генеалогическую») педагогическую цепочку от Людвига Шпора: Л. Шпор – Ф. Давид – Й. Иоахим – Л. Ауэр – далее русская и мировая скрипичные школы.

Людвиг Шпор (1784–1859) – необычайно разносторонний деятель музыкальной культуры. В 1817–1819 гг. он директор театра во Франкфурте-на-Майне. В 1821 г. в Дрездене Шпор основал музыкальное общество Санта-Цицилия (наподобие римскому). С 1822 г. он живёт в небольшом немецком городке Кесселе. Шпор создал одну из первых немецких романтических опер, оказав влияние на творчество Вебера и Вагнера. Он написал 9 симфоний, 10 опер, 12 скрипичных и 4 кларнетовых концертов, большое количество ансамблевых произведений. Много гастролировал как скрипач-виртуоз, его считали вторым, после Паганини, европейским виртуозом. Игра Шпора отличалась задушевностью и теплотой тона.

Л. Шпор много сделал для улучшения игрового процесса на скрипке. В 1820-х годах он изобрёл и ввёл в практику использование подбородника, что способствовало совершенствованию технологии игры на скрипке, создав позиционный комфорт для виртуозного исполнительства. Напомним, что именно Людвиг Шпор освоил и применил дирижирование палочкой.

Л. Шпор положил начало немецкой скрипичной (считай, мировой) скрипичной школы. Автор «*Violinschule*» (1833 г.); воспитал 187 учеников, среди которых Ф. Давид, М. Хауптман, Х. Рис.

Фердинанд Давид (1810–1873) — ученик Л. Шпора. С 1826 г. играл в оркестре Королевской оперы в Берлине, а с 1836 г. он концертмейстер оркестра Гевандхауз. Друг и соратник Ф.Мендельсона, он возродил забытые произведения композиторов *Барокко*, в том числе И.С. Баха, сделав редакцию его Партит и Сонат для скрипки соло. Он является первым исполнителем Концерта Мендельсона ми-минор.

Ф. Давид – составитель сборника «*Die hoche Schule des Violinspiels*» («Высшая школа скрипичной игры»). Среди его учеников выдающиеся музыканты XIX века – Й. Иоахим и А. Вильгельми.

Йозеф Иоахим (1831–1907) – венгр по национальности, один из ярчайших представителей немецкой скрипичной школы. Учился у Ф. Давида. В разное время являлся концертмейстером симфонических оркестров в немецких городах: Веймаре (1849–1853 гг.), Ганновере (1853–1866 гг.), Берлине (с 1866 г.).

С 1868 г. он директор и профессор Высшей школы музыки в Берлине. Дружил с Р. Шуманом и И. Брамсом. Активно выносил на сцену произведения классиков. Написал методический труд «*Violinschule*». Среди его учеников Л. Ауэр.

Леопольд Ауэр (1845–1930) – ученик Й. Иоахима, носитель немецкой классической традиции, крупнейший педагог мирового масштаба. Почти 50 лет (с 1868 по 1917 гг.) жил в России (профессор Санкт-Петербургской консерватории и примариус струнного квартета ИРМО). В 1918 году эмигрировал в США со своими любимыми учениками.

Леопольд Ауэр создал всемирно известную исполнительскую скрипичную школу. Он привнёс методические и педагогические принципы, идущие от корифеев немецкой скрипичной школы, на русскую, а затем и американскую почву. Написал книги «Моя школа игры на скрипке». «Интерпретация произведений скрипичной классики», «Моя долгая жизнь в музыке».

* * *

Как видно из объективного исторического обзора, принципы и традиции, идущие от немецкой смычковой педагогики начала XIX века, вследствие педагогической «эстафеты» были привнесены в российскую музыкальную культуру и оказали огромное влияние на формирование собственно русской исполнительской школы. Это касается как начальных этапов обучения, так и высших художественных проявлений.

Нет ни одного пособия по обучению игре на скрипке или виолончели, изданных к настоящему времени, где бы ни было виолончельных этюдов Ф. Куммера, Ю. Доцауэра, Ф. Грюцмахера, каприсов для скрипки Р. Крейцера, П. Роде.

Актуальность инструктивных материалов, которые находятся в опусах названных мастеров смычковой педагогики, сохранилась и по сей день.

Более того, чрезвычайно важна та эстетика, которую несёт немецкое исполнительское искусство XIX века, например, Й. Иоахима (а затем, Л. Ауэра) или Ф. Доцауэра (а затем, К. Давыдова), опирающееся (в противовес салонно-виртуозному стилю) на самые высокие образцы классической музыки.

**Список литературы:**

1. Брейтбург, Ю.А. Й. Иоахим-педагог и исполнитель [Текст]: /Ю.А.Брейтбург. – Москва: Музыка, 1966. – 116 с.

2. Гинзбург, Л.С. История виолончельного искусства [Текст]: Монография: в 4-х т. /Л.С.Гинзбург. – М.Музыка, 1965.– Т.3 (русская классическая виолончельная школа). – 615 с.
3. Доцауэр, Ю.Ф. (нем.Dotzauer J.J.F.) Ubungen, op.120, 47, 54, 35, 70, 158 [Ноты]: Leipzig, Издательство Гутхейль.
4. Косман, Б. (нем.B.Cossmann, Etudes. Т-во «А. Юргенсон», Петроград) [Ноты]. Русское переиздание: – «Упражнения для виолончели для развития беглости и силы в пальцах и чистоты интонации» [Ноты]: М. Госмузиздат. 1934 г. – 28 с.
5. Крейцер, Р. Этюды для скрипки [Ноты]: редакция А. Ямпольского. – М.Музыка, 1991 г. – 24 с.
6. Минкин, Ю.В. Русская смычковая школа XVIII-XIX веков (вопросы становления и развития) [Текст]. /Ю.В. Минкин.– Волгоград: РИС Волгоградского муниципального института искусств им. П.А. Серебрякова, 2001 г. – 232 с.
7. Музыкальный энциклопедический словарь. [Текст]: – М.: «Советская энциклопедия», 1991 г., – 671 с.

***Царегородцева Л.М. ,***
***кандидат искусствоведения, доцент,***
***преподаватель специальности***
***«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»,***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## СПЕЦИФИКА ИЗУЧЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. РАХМАНИНОВА В КЛАССЕ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ

***к 150-летию рождения Великого музыканта***

Соприкосновение с миром Музыки Рахманинова всегда вызывает целую гамму ощущений – восторг и неистовство, чувство беспредельного счастья и столь же бесконечного трагизма, радость соприкосновения с неким таинством единения музыки, природы и духа человеческого в его самых возвышенных проявлениях. Творения Рахманинова пережили свое первое столетие. И они живут сейчас так же, как жили вчера и будут жить завтра. Никогда и никому не навязываемые, произведения Рахманинова, с самого момента появления, начинали в музыкальной вселенной путь в беспредельности, завораживая своими внутренними смыслами и тайнами.

И вопрос постижения (а для исполнителей – интерпретации) его музыки – это проблема, касающаяся не наследия великого композитора, а

нас – музыкантов, исполнителей и педагогов, решающихся (а может быть имеющих окаянство) коснуться этой беспредельности.

Почему же мы полагаем столько опасений при изучении его сочинений? Ведь, как часто можно слышать, есть ноты, в них все написано, и надо лишь правильно все исполнить. Однако так же известно, что ноты не есть музыка. Вся сложность заключается в том, как их читать и как получить, подобрать ключ к их пониманию. То есть постижению той внутренней сущности произведения музыкального искусства, которая в графической нотописи если и отражается, то столь же графично. Именно к пониманию апеллируют все имеющие отношение к музыкальной педагогике, и именно этого так трудно достичь.

Абстрагированная, внехудожественная проекция реалий современности вырисовывает значительные изменения ментальной составляющей человечества в целом и наших соотечественников в частности. И эти трансформации, происходящие в русле естественных эволюций социума, шаг за шагом отчуждают от новых поколений критериальные основы русского искусства того времени, когда жили и творили его корифеи и основоположники. Поиск идеалов и истинности духа в настоящее время инверсировался на получение и обработку информации. Красота и интеллектуальность общения как процесса – на лаконичную точность мыслеизложения. И, среди многого, главное – смена вербально-смысловой программности мышления на приоритетную кодово-цифровую. «В начале было Слово» – так было, «в начале была Цифра» – так стало.

Исполнение музыки русских композиторов XIX и начала XX веков всегда добавляло сложностей к традиционно имеющимся в исполнительской деятельности. Русский фортепианный камерный ансамбль в этом смысле является одним из сложнейших видов музыкального исполнительства, поскольку требует не только и не столько совместного акта исполнения, но в бóльшей степени совместного интонирования, которое при исполнении русской музыки зачастую обретает главенствующее значение.

К сожалению, мы не можем не констатировать, что многие молодые исполнители-студенты, испытывают несомненные сложности в попытках охватить пространственность развертывания русской музыкальной мысли и тем самым как бы преодолеть известную квадратность модусов музыкального языка взрастившей их классики. Этому явлению, безусловно, способствует и лапидарность коммуникативных традиций современности.

Наша система обучения выстроена в соответствии с задачей воспитания музыканта-универсала, ориентирующегося в музыке различных эпох, стилистических направлений и геополитической принадлежности. В индивидуальных планах спецдисциплин учащихся и

студентов исполнительских специальностей это прослеживается в виде обязательного присутствия произведений барочного периода, классического, романтического направлений, сочинений композиторов, работавших в XX веке. И это, безусловно, правильно, проверено временем и составляет одно из преимуществ современной музыкальной педагогики.

Однако все-таки одно обескураживающее «но» присутствует, и проявляется оно в некоторой беспомощности молодых музыкантов, приступающих к «озвучиванию» нотографии русских «несовременных» композиторов. И особенно это касается музыки для камерно-инструментального ансамбля с фортепиано. Из всего богатства, кое мы наследовали от наших великих (российских) предшественников, вызывает затруднение озвучивание наименование хоть нескольких сочинений, исполняемых так часто, как они того заслуживают. Если делать выводы о русской камерной музыке, исходя из изучения концертных афиш, то Россия обладает гениальными, но немногочисленными произведениями, а именно «Патетическим трио» М. Глинки, его же Сонатой для кларнета с фортепиано и Сонатой для виолончели и фортепиано ор. 19 С. Рахманинова. Ну, как бы и все.

Конечно, музыканты-профессионалы знают камерное творчество П. Чайковского, представленное его гениальным Трио «Памяти великого артиста», С. Рахманинова (упомянутая выше Соната и Трио), С. Танеева и других русских композиторов. Но насколько часто можно услышать эту музыку «живую», в концертном зале? В подтверждение своих слов напомню, что исполнение в 2001 году в Москве Виолончельной сонаты А. Гречанинова стало таким событием, что получило особое освещение в газете «Музыкальное обозрение»!

В этом отношении большой просветительский пафос сопутствует конкурсам камерных ансамблей, в том числе Конкурсу им. С.И. Танеева.

Добавлю, что в курсах «Музыкальная литература», «История музыки» основное внимание уделяется монументальным жанрам – симфонии, опере, балету. Когда, так сказать «вдогонку», этим предметам в классе камерного ансамбля происходит знакомство с опусами русской камерной музыки, студенты испытывают неподдельный восторг и восхищение этими произведениями. И обязательно – «А почему мы нигде это не изучаем?». Это реакция на трио А. Аренского, виолончельные сонаты Н. Мясковского, А. Рубинштейна, И. Лизогуба и многое другое, а, точнее говоря, на все камерное творчество русских композиторов.

Но, абстрагируясь от нашей привычности к тому, что у нас всего много (как нефти, газа, леса, так и талантов), посмеем с полной уверенностью предположить, что наличие только одного имени, равного Танееву, Чайковскому или, наконец, Рахманинову побудил бы к невероятной национальной гордости любую другую страну, к

тиражированию всего, что хоть как-то связано с этим именем и, в первую очередь, его творчества в полном объеме.

Попробуем разобраться в причинах парадоксально малой репертуарной задействованности камерных произведений русских композиторов?[1]

Одной из причин может быть названа недостаточная заинтересованность в прохождении репертуара русской камерой музыки носителей исполнительских традиций – преподавателей класса камерного ансамбля, вероятно, самих в свое время лишенных возможности полнообъемно изучить и главное практически освоить-исполнить многие произведения.

Другая причина – сознаваемая нами явная приоритетная «вторичность» дисциплины Камерного ансамбля и, вследствие этого, недостаточность тех академических часов, которые отведены этому предмету. В этом отношении может быть имеет смысл говорить о необходимости введения специального курса (хотя бы в музыкальных вузах), полностью посвященного изучению студентами-исполнителями русской камерно-ансамблевой музыки, как области русской культуры, имеющей особую, уникальную художественную ценность и значимость.

Но главная причина все-таки видится в невероятной сложности и объемности камерных произведений русских композиторов, требующих для своего звукового воплощения, помимо таланта и желания музыкантов, качественной исполнительской подготовки и особого рода ансамблевого мышления – зрелого, способного к длительному процессу интеллектуального развертывания и трансформаций музыкальных построений.

Мир фортепианной камерно-ансамблевой музыки С.В. Рахманинова образуют Соната для виолончели и фортепиано, и два «элегических» трио, одно из которых традиционно именуется юношеским. К каждому из этих произведений совершенно подходит пафосное определение «шедевр», каждое из этих произведений является подлинной жемчужиной русской музыки в целом, каждое из этих произведений дарит ощущение неподдельной творческой радости своим исполнителям и слушателям.

История создания этих сочинений к настоящему времени уже достаточно подробно исследована. Камерные произведения

[1] Подчеркну, что задействованность – это не то же самое, что востребованность. Сейчас в этом плане можно констатировать дефицит реального, живого звучания русской камерной музыки, неосознаваемый лишь в силу того, что современный слушатель – любитель музыки – просто незнаком с ней и, соответственно, не может желать услышать то, чего не знает. Вследствие этого социального заказа на исполнение этой музыки нет, а весь процесс сохранения исполнительских традиций зиждется только на энтузиазме самих исполнителей-ансамблистов.

С.В. Рахманинова были созданы им в первое десятилетие его творческого пути как композитора (период 1891–1901 годы). Трио ор.9 и Соната ор.19 были написаны в моменты горестных личных переживаний, когда молодой человек изливал в музыке самую суть и сокровенность своих страданий. Эта искренность, глубинность музыкального интонирования вкупе с фактурной насыщенностью фортепианной части ансамблевой партитуры делают эти произведения практически недоступной для музыкантов, находящихся в статусе обучающихся, студентов. В исполнительском плане эти произведения представляют собой сложнейшую задачу и для опытных ансамблистов, являясь неким критерием их творческой зрелости и мастерства.

Однако реальную возможность молодым исполнителям, студентам музыкальных ссузов и вузов прикоснуться к граням камерного мира Сергея Васильевича дает его первое «Элегическое» трио g-moll. Оно написано осенью 1891 года, когда композитору было 18 лет, и он занимался в классе свободной композиции у А.С. Аренского. Как пишет Б. Доброхотов «Первое 'Элегическое трио“ несомненно возникло под влиянием творчества Чайковского, особенно близко примыкая к его знаменитому трио ”Памяти великого артиста”» [1]. Публично и с большим успехом прозвучав 30 января 1892 года, это Трио, впоследствии, оказалось за пределами интересов автора, оставаясь, по-видимому, в сознании композитора в ранге ученического опыта. Трио долгое время считалось утерянным, и только в 1930 году в архивах друга Рахманинова – М. Слонова были обнаружены партитура и партии. Исполнение возрожденного произведения состоялось в октябре 1945 года, когда стали ощутимы попытки «реабилитировать» эмигрировавшего русского композитора.

Трио одночастно, однако вряд ли это дает возможность согласиться с мнением о его «незаконченности». И, поскольку история не приемлет сослагательного наклонения (может, задумывались и другие части?), мы вполне можем относиться к этому Трио как к сочинению полноценному, одночастному по форме, прекрасно выполненному с точки зрения ансамблевого письма и фактурной композиционности, чрезвычайно насыщенному по своему траурно-элегическому содержанию.

Также и в отношении правомерности эпитета «юношеское» возникают вполне обоснованные сомнения. «Юношеское» как бы подразумевает «еще не вполне зрелое, недостаточно мастерски выполненное», но такие качественные определения в отношении соль-минорного Трио немыслимо принять. Здесь можно говорить о феномене становления Рахманинова-композитора, эволюция которого происходит сублимативно-стремительно, ярко обнаруживая весь потенциал его сложнокомпонентного дара.

Музыкально-художественное наполнение Трио соль минор убеждает нас в неконструктивной условности градаций «юношеского» и «не юношеского» рахманиновского наследия этого периода. И в самом деле, в это же время в 1890-91 годах Первым фортепианным концертом Рахманинов начинает опусный ряд своего творчества. Буквально следом, в 1892 году, как известно, создана опера «Алеко» и Две пьесы для виолончели и фортепиано ор.2, а в 1893 году – так называемое «большое», трехчастное Элегическое трио ор.9, ставшего, без всякого сомнения, одной из вершин камерно-ансамблевой лирики русской музыки.

Поиски путей звуковой реализации музыки рахманиновского Трио соль минор в классе камерного ансамбля создают для молодых музыкантов условия к пониманию не только ансамблевых технологий, но и особенностей художественно-духовного содержания русской камерной музыки в целом. Не поворачивая времени вспять, это сочинение в полной мере соотносит нас с миром той России (еще дореволюционной, не растерзанной перипетиями XX столетия), для которой нравственное, этическое имело непреходящую ценность. «Девятнадцатый век все время искал, находил идеалы и веровал в них» [2]. И траурное шествие в коде соль-минорного Трио – как предчувствие и принятие молодым Рахманиновым возможной цены за верность этим идеалам.

Качества высокой содержательности одночастного Трио Рахманинова, красота его музыкального наполнения создают те предпосылки, которые позволяют говорить не только о возможности, но и об обязательности его изучения в классе камерного ансамбля. И в ракурсе ансамблевой педагогики это сочинение дает ключи к сохранению (а может быть и воссозданию) исполнительских традиций русской камерно-ансамблевой музыки.

**Список литературы:**

1. Доброхотов, Б.В. Неопубликованные камерные ансамбли С.В. Рахманинова // С.В. Рахманинов. Сб. статей и материалов. – М., 1947. – 111 с.

2. Крутов, В.В., Швецова-Крутова, Л.В. Мир Рахманинова. Кн. 1 – Издательство Шушарин Ю.М., 2004. – 468 с.

3.Асафьев, Б.В. О музыке XX века. – Л.: Музыка, 1982. – 200 с.

4. Асафьев, Б.В. О симфонической и камерной музыке. – Л.:Музыка,1981. – 216 с.

5. Гайдамович, Т.А. Русское фортепианное трио. – М.: Музыка,1993. – 263 с.

***Бархатова И.Б.,***
***профессор, заведующий кафедрой музыкального искусства эстрады***
***ФГБОУ ВО «Тюменский государственный институт культуры»***
***Шушаричева Л.А.,***
***хореограф-постановщик***
***Автономной некоммерческой организации культуры «Центр творчества Максимум»,***
***г. Тюмень***

# ПРОБЛЕМА СОЕДИНЕНИЯ ПЕНИЯ И ДВИЖЕНИЯ У ЭСТРАДНЫХ ВОКАЛИСТОВ: ОПЫТ И ПРАКТИКА

Необходимость для современного эстрадного вокалиста быть универсальным артистом в наши дни более не требует доказательств. Обладать неповторимым, качественным вокалом, ярким и запоминающимся образом, свободно общаться с публикой и отлично владеть своим телом – это практически минимальные требования современного шоу-бизнеса. При этом образовательные программы подготовки эстрадных вокалистов, развивая эти качества по отдельности, не всегда выстраивают связь между ними.

Несмотря на богатый опыт современной эстрады в реализации вокала и хореографии в номерах, на данный момент не существует какой-то известной методики, которая бы обучала артиста качественно совмещать пение и сценическое движение, пение и хореографию. При этом запрос на «танцующих исполнителей» последние десятилетия максимально высок.

Нельзя сказать, что эта и близкая к ней проблематика никогда не становились объектом внимания педагогов и исследователей. Данную тему в своих работах поднимали Н. И. Козлова, Ю. М. Лотман, А. Я. Ваганова, практических аспектов касались известные методики Е. Стрельниковой и К. Куракина. Интересен опыт, описанный в интервью таких артистов, как А. Б. Пугачева, К. Агилера, Б. Ноулз.

«Есть немало балерин, которые, танцуя, машут руками, показывают зрителям свои позы, жесты, любуясь ими извне. Им нужны движения и пластика ради самих движений и пластики. Они изучают свой танец, как «па», вне зависимости от внутреннего содержания и создают форму, лишенную сути»[1]. Высказывание К.С. Станиславского может быть адресовано не только танцовщикам, но и эстрадным артистам, так как в

[1] Станиславский К.С Собрание сочинений: В 8 т. Т.3. М., 1954. С. 41.

нем звучит отношение к своему виду деятельности как к душевному раскрытию через произведения, а не механической работы. Эта цитата показывает, что любое сценическое действие, будь то пластическое движение или звукоизвлечение, не может происходить просто так, оно должно быть оправдано и идти от общего смысла произведения. Вокал и хореография – это разные способы самовыражения артиста, артист через свое творчество стремится выразить личные глубинные переживания и передать их зрителю. Важно, чтобы синтезирование искусств в процессе создания эстрадного номера, концертной программы было осознанным и последовательным.

Чтобы повысить уровень осознанности использования хореографических средств, требуется более близкое знакомство с теорией и практикой различных танцевальных направлений. Знание разных танцевальных направлений помогает артисту значительно расширить свой двигательный и пластический арсенал, формирует у него навык более профессиональной импровизации, дает артисту возможность фантазировать и смешивать стили.

Музыка и танец вступают во взаимодействие, танец добавляет пространственный компонент к музыкальному образу, который развивается во времени. Певческое искусство и хореография соединяются по принципу синтеза искусств. Понятие синтеза «подразумевает создание качественно нового художественного явления, не сводимого к простой сумме составляющих его компонентов». Музыка апеллирует к акустическому чувству зрителя, хореография же, воспринимаемая зрением, обладает абсолютно другим набором выразительных качеств, и вместе они оказывают гораздо большее впечатление. Так, в вокальном искусстве, певец с помощью синтеза различных компонентов поднимается на более высокую ступень и становится полноценным артистом. При этом, качество синтеза определяется не только концептуальной совместимостью музыкальной и хореографической материй, но и практическими навыками исполнителя. Но это вовсе не означает, что певец превращается в универсального танцора, а пластика перекрывает его вокал. Но если артист имеет практическую возможность исполнять сложные хореографические элементы – это в разы повышает его шансы на успех.

В образовательной программе кафедры музыкального искусства эстрады Тюменского государственного института культуры большое внимание уделяется корреляции дисциплин профессионального цикла с целью воспитания синкретичного артиста эстрады. Новаторским подходом стало приглашение работать на кафедре на постоянной основе преподавателей актерского мастерства, хореографии, сценической речи и режиссуры, в отличии от существующей практики в ВУЗах культуры передачи данных дисциплин на профильные кафедры. Педагоги-вокалисты и педагоги-хореографы, режиссеры и тд. полностью синхронизировали

рабочие программы дисциплин для решения единой задачи. Еще одной особенностью в подходах кафедры стало пристальное внимание к физической форме будущего артиста. Артист эстрады должен иметь хорошую растяжку для выполнения элементов хореографии в вокальном номере, а также хороший тонус мышц, что в конечном итоге влияет на его внешний вид, позволяет артисту дольше сохранять свою сценическую форму.

Одной из неочевидных, но важных частей физической нагрузки является дыхательная гимнастика. С проблемой тренировки дыхательного аппарата сталкиваются все артисты, совмещающие вокал и танец. Встречаясь с нехваткой дыхания при пении в движении, педагоги допускают распространенную ошибку – сократить или упростить набор хореографических движений, аргументируя тем, что вокал для него первичен. И такой подход является системной ошибкой не только в случае с дыханием, но и в возникающих проблемах с координацией движений и пения, запоминания хореографической лексики. Очевидно, что нельзя ставить физически непосильные задачи, но сложности просто необходимы как фактор роста.

Основа пластического движения эстрадного вокалиста – поза. Именно позой можно показать характер, эмоции, переживания героя. Поза – это самый разнообразный пластический элемент, иногда достаточно поменять хотя бы ракурс головы, и характер героя меняется кардинально.

Второй основой пластического движения является жест. С помощью жестов происходит общение со зрителем. Зрителю же проще воспринимать поток сложной эстрадно-пластической информации, через жесты зритель лучше понимает посыл артиста.

Более крупные единицы хореографического языка: танцевальное движение (может быть компиляцией позы и жеста), связка (комбинация из движений), композиция или танец – подразумевают законченность, целостность; танцевальная лексика – набор движений стиля, направления танца, авторской пластики.

Артистичность исполнения танцевальных движений напрямую связана с мимикой артиста эстрады вокального жанра, что является важным средством выразительности. Артистизм оживляет и позу, и жест, делая их не механическими, а экспрессивными. Таким образом, частью любой методики должен также быть актерский практикум, который поможет вокалисту правильно оживить и применить его умения.

На кафедре разработана двухуровневая система подготовки вокалистов для пения в движении. Начальный уровень обязателен к выполнению и является минимальным для каждого студента. В него входят следующие элементы:

1.Пение + Жесты.

Жесты – самое простое пластическое движение, способное выразить чувства артиста, создать образ, дополнить картину произведения. Работа ведется через импровизацию, раскрытие психофизики студента, развитие навыка запоминания последовательности движений.

2.Пение + «Кач».

Часто певцы зажаты в корпусе, из-за постоянного контроля дыхания, диафрагмы, анкеровки и др. Решением проблемы могут стать элементы уличных танцев: грув, баунс, обратный кач и пульсация. На данном этапе важно научить ритмически телом чувствовать музыку, пульсацию, биты.

3.Пение + основа джаз-танца.

Карпенко В.У. в свое работе отмечал, что джаз-танец заимствовал отдельные движения из различных танцевальных направлений. Для этого стиля характерна импровизация, эмоциональность, ритмичность движений, то есть все то, что максимально способствует развитию эстрадного артиста. «Джаз-танец развивает пластичность и чувство ритма, его отличительная черта – это свободная пластика тела, гармония движений, баланс, изоляция движений отдельных частей тела».[1]

4. Пение + Импровизация.

«Импровизация (improviso — значит по-латыни «без подготовки») такой вид творчества, при котором и «замысел» произведения, и «претворение» его в форму совершаются одновременно, внезапно и быстро».[2]

Импровизация – это творческий сиюминутный акт создания художественного произведения, фантазия на заданную тему. Именно в процессе импровизации наиболее отчетливо проявляются черты творческой индивидуальности исполнителя.

5. Пение + Слайды, Свинги.

Свинг (Swing) – дословно с английского означает «мах». С самого детства нам известен смысл и механика этого слова. Само движение состоит из двух частей: «замах» и «мах».

Слайд (Slide) – дословно переводится как «скольжение». Это базовое движение в любом номере, требующее минимальных физических затрат. В исполнение движения важна плавность и именно «затяжка», которая есть также в свинге, поэтому мы объединили эти два термина, так как они направлены на работу с эластичностью мышц.

Освоив обязательный минимум соединения движения и пения, студент может продемонстрировать свободу в движениях на сцене, но для высокого профессионального уровня этого явно недостаточно. Поэтому

[1] Карпенко В.Н., Пекшин А.А. Формирование и развитие контемпорари джаз-танца (contemporary jazz-dance) // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. №2-2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-i-razvitie-kontemporari-dzhaz-tantsa-contemporary-jazz-dance (дата обращения: 05.11.2020).

[2] Импровизация [Электронный ресурс]/ Academic.ru [сайт] URL:https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/138398/ (Дата обращения: 15.03.2019).

студенты старших курсов, особенно те, кто в своем сценическом амплуа предпочитают танцевальные стили, осваивают более сложный уровень, состоящий из следующих элементов соединения:

1. Пение + Партер.

Партер, обычно является подготовительной ступенью в хореографии, но также состоявшиеся танцовщики занимаются данным видов хореографии, чтобы держать себя в форме. Партер - это своего рода балетный класс, но выполняется он на полу, это делается, чтобы максимально уделить внимание растяжке, выворотности, спине.

Вокализация в данном исполнении будет одна из самых комфортных, так как все движения выполняются плавно, что способствует сохранению ровного звука, но в то же время тренирует тело.

Партер подходит для любого возраста и любых физических возможностей. «Цель партерной гимнастики – укрепление связочного аппарата ребенка и создание мышечного корсета»[1]. В своих работах детские педагоги Банкетова и Федюшина отмечают, что этот навык позволяет в дальнейшем серьезно заниматься хореографией.

2. Пение + Street Choreo или уличная хореография.

Street styles – танцевальная культура, которая зародилась в 70-е в США, из самого названия можно определить, что в этой хореографии минимум правил и много свободы. Танцовщики просто выходили на улицы и устраивали между собой танцевальные соревнования, которые дарили самим танцорам свободу танца без правил, без различия цвета кожи, возраста и т.д. Уличными стилями называют множество подстилей: брейк, хаус, локинг и др.

Уличная хореография также развивает и актерское мастерство артиста, так как во время исполнения они примеряют на себя разные образы, используют декорации и учатся акробатическим элементам. Вся хореография в этом стиле построена на каче, импровизации, акробатике, отличается свободой выражения, помогает студенту расслабиться, снять психофизические зажимы и раствориться в хореографии.

3. Пение + Латина соло.

В своих работах П.М. Кочергин и Е.В.Буранова пишут, что спортивные бальные танцы отличаются от любой другой хореографии быстротой и стремительностью движений, скоростно-силовой направленностью, высокими показателями гибкости, которые помогают танцовщику на сцене двигаться легко и непринужденно, амплитудой двигательных действий, выносливостью.

[1] Банкетова Наталия Вячеславовна, Федюшина Светлана Федоровна Здоровье сберегающие технологии, используемые в детском саду на занятиях по хореографии // Вестник науки и образования. 2018. №6 (42). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zdoroviesberegayuschie-tehnologii-ispolzuemye-v-detskom-sadu-na-zanyatiyah-po-horeografii (дата обращения: 13.11.2020).

Для девушек важно освоить танцы на каблуках, так как на эстраде это считается признаком женственности. Обувь на каблуках придает женщине шарм, удлиняет силуэт, делает ноги визуально длиннее и стройнее. Икроножная мышца в постоянном напряжении делает ноги зрительно спортивными, «балетный» подъем делает ноги девушек привлекательными и красивыми.

Также каблук создает дополнительную нагрузку на позвоночник, на мышечный корсет тела, поэтому нужны отдельные тренировки для выступления на каблуках. Именно поэтому для тренировки на каблуках подходит стиль Латина. Частая ошибка артистов – это отсутствие репетиций в концертной обуви. Одни и те же элементы в тренировочных кроссовках и в туфлях ощущаются и выполняются совсем по-разному.

4. Пение + Классический танец (станок).

Классический танец уже несколько веков считается основной хореографии. Это занятие требует жесткой физической дисциплины, а выполняемые упражнения оказывают большую нагрузку на все мышцы тела. Для тренировки используется «станок», который позволяет выполнять большее количество упражнений.

Данный вид танца разрабатывает осанку, укрепляет мышцы спины, растягивает связки, а также приводит в тонус абсолютно все тело.

5.Пение + contemporary.

Стиль современного танца, о котором писал А. Архангельский так: «Современный танец – это плавильный котел, в котором собраны все пластические приемы, которые накопило человечество, плюс видео, театр, музыка, рисунок»[1].

Contemporary учит быть осознанным в своих действиях, умению контролировать свое тело и ум, осознавать важность дыхания и отслеживать танцевальное пространство.

Также есть отдельный навык отличающий данный стиль от других стилей хореографии – это партнеринг. Чувство партнера на сцене, понимание других артистов в пространстве, умение обращать внимание на телесность партнера, прислушиваться к его действиям, а также стараться их предугадывать.

В современной педагогической практике существует не так много образовательных программ по преподаванию хореографии для эстрадных вокалистов, зачастую особенности работы именно с вокалистами не учитываются, либо преподавание хореографии в целом сильно страдает, часы сокращаются, развитию пластики артиста не уделяется время. Таким образом, артисты с плохо развитой физической формой, координацией, пластикой становятся менее конкурентоспособными, чем их коллеги,

[1] Цит.по: Галимова В.Р. Педагогический потенциал contemporary dance // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2016. №3-6. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskiy-potentsial-contemporary-dance (дата обращения: 25.11.2020

прошедшие данную школу. Пению в движении надо уделять должное внимание с самого начала обучения. Тем более ценен в этом ключе опыт кафедры музыкального искусства эстрады Тюменского государственного института культуры, разработавших специальную программу и уделяющих решению проблемы подготовки универсального эстрадного исполнителя особое внимание. Полем ближайшего развития темы кафедра видит вопросы психофизики артиста, более подробная проработка проблемы влияния движения тела на звукоизвлечение, углубление и расширение практической методики и комплекса упражнений.

**Список литературы:**


1. Банкетова, Н. В., Федюшина С. Ф. Здоровье сберегающие технологии, используемые в детском саду на занятиях по хореографии // Вестник науки и образования. 2018. №6 (42). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zdoroviesberegayuschie-tehnologii-ispolzuemye-v-detskom-sadu-na-zanyatiyah-po-horeografii (дата обращения: 13.11.2020).
2. Ваганова, А.Я Основы классического танца/ А.Я.Ваганова. - Л,-М., 1963. – 123 с.
3. Виды искусства и их классификация [Электронный ресурс]/ Открытый урок [сайт] URL:/https://открытыйурок.рф/статьи/517176/ (Дата обращения: 15.03.2020).
4. Галимова, В.Р. Педагогический потенциал contemporary dance // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2016. №3-6. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskiy-potentsial-contemporary-dance (дата обращения: 25.11.2020)
5. Импровизация [Электронный ресурс]/ Academic.ru[сайт] URL:https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/138398/ (Дата обращения: 15.03.2020).
6. Карпенко, В.Н., Пекшин, А.А. Формирование и развитие контемпорари джаз-танца (contemporary jazz-dance) // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. №2-2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-i-razvitie-kontemporari-dzhaz-tantsa-contemporary-jazz-dance (дата обращения: 05.11.2020).
7. Козлов, Н. И. О пластической культуре эстрадного вокалиста // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2007. №53. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/o-plasticheskoy-kulture-estradnogo-vokalista (дата обращения: 23.06.2020).
8. Кочерин, П.М., Буранова Е.В. Методика воспитания эстетической выразительности в спортивных бальных танцах // Педагогико-психологические и медико-биологические проблемы физической культуры и спорта. 2011. №3 (20). URL:

https://cyberleninka.ru/article/n/metodika-vospitaniya-esteticheskoy-vyrazitelnosti-v-sportivnyh-balnyh-tantsah (дата обращения: 16.11.2020).

9. Монд, О.-Л. (2009) Принципы формирования обучающих программ для артистов-вокалистов мюзиклов. Педагогика искусства: электронный научный журнал, 2, 0,5 п.л.

10. Станиславский, К. С. Собрание сочинений. в 8 т., Т.3. – М., 1954. – 231 с.

***Толмачева Н. В.,***
***доцент кафедры музыкального искусства эстрады***
***ФГБОУ ВО «Тюменский государственный институт культуры»***
***Пахомова С.О.,***
***студентка кафедры эстрадно-джазового вокала,***
***ФГБОУ ВО «Тюменский государственный институт культуры»***
***г. Тюмень.***

## ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА МАЙКЛА ДЖЕКСОНА

Сегодня все чаще современные музыканты прибегают к использованию инновационных технологий для реализации своих творческих идей, для их совершенствования. Будь то запись песен, создание клипов, организация концертной площадки – все то, что будет полноценно отражать задумку артиста.

Обращаясь к хронологии развития технологий и их влияния на современную эстраду, предлагаем проанализировать, каким образом совокупность событий воздействовала на условия для творчества, которые привели к современному музыкальному искусству. Другими словами, актуальность данной работы заключается в популяризации эстрады при помощи современных технологий.

Индустрия звукозаписи начала развиваться в конце XIX – начале XX века. На данный момент можно выделить три этапа становления и формирование студий звукозаписи:

– первый этап (1910–1940 гг.) характеризуется появлением первых технических средств для звукозаписи;

– второй этап (1950–1970 гг.) характеризуется внедрением новой техники и технологий, значительно повышавших уровень технического искусства;

– третий этап (1980–по настоящее время) характеризуется появлением цифровой звукозаписи, многоканальных систем пространственной звукопередачи, цифровых компьютерных технологий.

В результате появления радиостанций в начале XX века у музыкантов появился шанс обратиться к более широкой аудитории, это стало новым витком популяризации эстрадной музыки.

История современной музыки была бы неполноценной без «короля поп-музыки» Майкла Джексона, и это неоспоримый факт. Артист создавал великолепную музыку, был «иконой» целой эпохи, стал кумиром нескольких поколений и миллионов людей.

Можно утверждать, что Майкл Джексон стал новатором в области применения технологий и при этом начал внедрять совмещать различные виды искусств в своем творчестве. Существует несколько направлений индустрии, которые он изменил. Но артист оставался показательной фигурой в истории музыки не только благодаря своему таланту. Феноменом стала его идея совокупности видов искусств, которая так сильно полюбилась зрителю. Майкл Джексон превратил поп-индустрию в представление, некое зрелище. Именно поэтому он был не просто певцом, а «иконой». Майкл Джексон считается одним из самых значительных культурных деятелей двадцатого века, а так же влиятельным артистом эстрады. Его влияние распространилось на все **сферы искусства** – музыка, мода, хореография, видео, сценография.

Важно отметить, что технический прогресс внёс свои правки в развитие современной эстрады. Виды искусств наглядно изменились в лучшую сторону, иначе говоря, стали более качественными. Параллельно возникает вопрос, каким образом Майкл Джексон, не имея усовершенствованных технологий, создавал шедевры целой эпохи, которые являются примером для подражания сейчас. Для более конкретного ответа на поставленный вопрос, предлагаю проанализировать творчество Майкла Джексона.

Первооткрывателем в создании **клипов в виде кино** стал именно Майкл Джексон, выпустив в 1983 году видеоклип на песню «*Thriller*».Новшеством стало снимать короткометражный фильм с музыкальными вставками, длительного характера. Клип такого плана так полюбился публике, что и сегодня существует множество клипов, снятых с элементами фильма, прочими репликами. К таким можно отнести *ThirtySeconds To Mars* – “*Hurricane*” (2010),*U2* – “*Song For Someone*” (2014).

Помимо этого, каждый артист в своем живом выступлении использует те или иные **спецэффекты** для привлечения зрителя, будь то световые шоу, видеоклипы, все то, что будет приковывать внимание. Феноменом стал концерт Майкла Джексона, который включал в себя сюжетную линию, начинающуюся с тематического футажа, который только усиливал интерес публики, и заканчивающуюся эффектным появлением самого артиста. Сегодня звезды готовы идти на все, ради славы и запоминающегося представления. Ярким примером является

немецкая группа *Rammstein* и их файер-шоу. Концерт, который прошел в Санкт-Петербурге в 2019 году, собрал значительное количество людей. Не менее запоминающимся стало выступление Пинк "*JustLikeFire*" в 2016году. Певица сидела на стрелках огромных часов, охваченных огнем, летала по залу на специальной конструкции.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что существующие позиции, которые создал Майкл Джексон, новые артисты активно развивают.

Таким образом, благодаря стремительному развитию технологий, традиции Майкла Джексона продолжают жить и приобретать новые формы. Артист модернизировал виды искусств в своем творчестве, вывел их на новый уровень, который и сегодня можно считать высочайшим и недосягаемым. В настоящее время каждый из компонентов становится создавать все проще, появляются новые методики, программы. Однако основой всему было и остается деятельность «короля поп-музыки».

В XXI веке, веке компьютеров и виртуальных технологий, практически каждый музыкант имеет компьютер, оснащенный всем необходимым для музыкального творчества. Непрерывное совершенствование компьютерных музыкальных программ, развитие спецэффектов позволило современным звукорежиссёрам синтезировать новые необычные звучания, которые позволяют реализовать творческие возможности. Все большее число проектов целиком делаются в домашних студиях. Многие артисты занимаются самопродюсированием, создают и продают свои записи без участия лейблов, и совмещают это с исполнительством, сочинительством и промоушн. И все это пришло в нашу жизнь вместе с технологиями и Интернетом.

**Список литературы:**

1. Кадцын, Л.М. «Массовое музыкальное искусство XX столетия» (эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи) / Учебное пособие. — Екатеринбург, 2006 г. – 424 с.

2. Крис, Робертс «Майкл Джексон. Король поп-музыки 1958-2009», Ниола 21 век. – 2010.

3. Качерович, А.Н., Парфентьев А.И., Хрущев А. А., Звукотехника Кинематографии / А.Н. Качерович, А.И. Парфентьев, А.А. Хрущев — Москва: Госкиноиздат, 1950. — 276 с.

4. Регирер, Е.И. Граммофонная пластинка. Звуковые качества, технология, общие сведения /Е. И. Регирер — Москва, Ленинград: Государственное научно-техническое издательство химической литературы., 1940. — 756 с

***Лобанова Д.А.,***
***старший преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады***
***Марченкова Н.В.,***
***старший преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады***
***Базарова О.В.,***
***студентка 4 курса заочной формы обучения кафедры музыкального искусства эстрады***
***ФГБОУ ВО «Тюменский государственный институт культуры»***
***г. Тюмень***

# ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ЮЖНО-ИНДИЙСКОЙ РИТМИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ КОННАКОЛ В ВОКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ У ЭСТРАДНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Музыку как искусство времени невозможно представить в существовании без ритма. Ритм в музыке обладает особой спецификой, так как он получает свое выражение в соединении интонаций, мелодических скачков, акцентов, в соотношении гармоний, тембров, компонентов фактуры. Отсюда и общее определение ритма в музыке: музыкальный ритм – это временная и акцентная сторона мелодии, гармонии, фактуры, тематизма и всех других элементов музыкального языка. [4]

Современная ритмическая музыка возникла на основании фразировки «офф-бит», которая появилась при взаимодействии двух линий – основная мелодическая линия и аккомпанемент. Так как сильные доли находятся у аккомпанемента, солист обязан находиться между долями. Усиление слабых долей и ослабление сильных в такте – **«ground beat – off beat»**, возникают из блюза, где **«ground beat»** является аккомпанементом, а **«off beat»** - изменённой мелодией, которая исполняется между долями.

Отсюда появляется определение «**грув»** – необъяснимое физическое удовольствие от определенной организации сильных и слабых долей. Чтобы ощутить эту особую организацию и осознать принцип системы «граунд бит – офф - бит», нужно воспитывать в себе особое ритмическое мышление.

Постепенный эволюционный переход от простых ритмов к **офф-биту** с дополнением синкоп и акцентов делает ритм важнейшим компонентом джаза и современной эстрадной музыки, подчёркивая уникальность и оригинальность этого жанра.

Альтернативный метод развития чувства ритма — коннакол. Данная техника подходит как для начинающих исполнителей, так и для опытных музыкантов, которые планируют совершенствоваться в ритме. Коннакол – это универсальная система развития безупречного чувства ритма у различных исполнителей. Музыканты пользуются коннаколом для

устранения ритмических проблем, так как традиция коннакола позволяет с лёгкостью просчитать сложные ритмические фигуры и мелкие длительности. Основная идея данного метода – это подражание индийскому барабану (табла) голосом и слогом.

Большая ценность коннакола состоит в том, что исполнители могут изучать перкуссию, без каких-либо музыкальных инструментов. В этом методе используют слоги, которые равны определенным длительностям в музыке. Ритмический рисунок, в основе которого слоги коннакола, становится средством ритмической коммуникации, а для эстрадно-джазовых вокалистов способом музыкально-ритмического воспитания.

Коннакол является вокальной имитацией звуков и ритмов всех инструментов Карнатика. Главное отличие коннакола от всех существующих ритмических систем – это умение формировать слог на каждое количество звуков, а также управление речью, возможностью моделировать ритм и умение анализировать музыку.

Используя метод коннакола, мы имеем возможность изучать различные ритмы, осваивать ритмические рисунки любой сложности, с помощью специальных слогов: TA KA KI DE NE DI MI GI NA DUM JU, которые появились из древнего Санскрита. Это основные слоги, но при этом, эти слоги развивались и видоизменялись. В современной технике используются следующие слоги:

1 = DA
2 = ТА-КА
3 = ТА-КІ-ТА
4 = ТА-КА-DI-MI
5 = DA-DI-GI-NA-DUM; (2+3) (ТА-КА)+(ТА-КІ-ТА); (3+2) (ТА-КІ-ТА)+ (ТА-КА)
6 (2+4) = (ТА-КА) + (ТА-КА-DI-MI); (4+2) (ТА-КА-DI-MI)+ (ТА-КА)
7 (3+4) = (ТА-КІ-ТА) + (ТА-КА-DI-MI); (4+3) (ТА-КА-DI MI) + (ТА-КІ-ТА)
8 (4+4) = (ТА-КА-DI-MI) + (ТА-КА-JU-NA)
9 (2+3+4) = (ТА-КА) + (ТА-КІ-ТА) + (ТА-КА-DI-MI)
10 (2+3+2+3) = (ТА-КА) + (ТА-КІ-ТА) + (ТА-КА) + (DE NE-KA)

Для украшений и акцентов часто используются и дополнительные слоги, подобно звучанию барабанов табла, дхолак, мриданга. Восприятие ритмических рисунков на основе слогов коннакола становится удобным средством ритмической коммуникации, а для эстрадно-джазовых вокалистов способом музыкально-ритмического воспитания. Коннакол помогает освоить любые, даже самые сложные ритмические рисунки, тем более что данная методика универсальна и ее могут использовать вокалисты детского возраста.

Все больше педагогов и музыкантов включают в свою практику упражнения, основанные на коннаколе, которые развивают ощущения внутренней пульсации песни и применение ее во фразировке.

Для адаптации системы коннакала в работе над песней в первую очередь следует определить ее размер и темп, используя метроном. После этого необходимо наложить слоги коннакола на аккомпанемент выбранной песни. Следует начать с простейшего размера и крупной пульсации – 4 четверти в такте, что соответствует слогу DA на каждую четверть по системе коннакола. Для ощущения более мелкой пульсации следует делить каждый слог DA на TA – KA и TA-KA-DI-MI + TA-KA-JO-NO, что соответствует восьмым и шестнадцатым длительностям.

При интерпретации данного упражнения также можно использовать не только один слог на выбранную композицию, но и менять по порядку слог каждый такт до четырех слогов и обратно, чтобы выглядело это следующим образом:

DA, DA, DA, DA|

TA - KA, TA - KA, TA - KA, TA - KA|

TA-KA-DI-MI + TA-KA-JO-NO, TA-KA-DI-MI + TA-KA-JO-NO, TA-KA-DI-MI + TA-KA-JO-NO, TA-KA-DI-MI + TA-KA-JO-NO|

TA - KA, TA - KA, TA - KA, TA - KA|

DA, DA, DA, DA||

Следующим этапом является освоение более сложной акцентировки, меняя конфигурации ритма внутри такта. Например, сочетание слогов (TA-KA-DI-MI) + (TA-KA-JO-NO), что соответствует двум группировкам по 4 шестнадцатых, можно заменить на две группировки из трех шестнадцатых и пяти шестнадцатых (TA-KI-TA) + (TA-KA-DI-MI-DUM) или на три группировки из трех, двух и трех шестнадцатых (TA-KI-TA) + (TA-KA) + (TA-KI-TA). Тем самым акценты с сильных долей сдвигаются на слабые, как показано на рисунке 1.

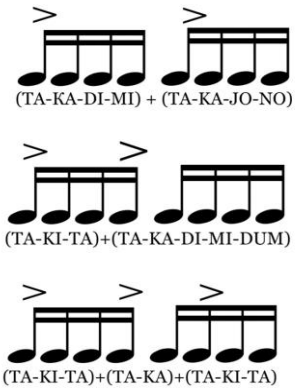



Рис.1

Применяя этот метод в работе со студентами кафедры музыкального искусства эстрады Тюменского Института Культуры в рамках дисциплины «сольное пение», преподаватели выявили, что

исполнение песни становится гораздо свободнее, появляются акценты, динамические оттенки, чувство пульсации. Кроме того, было отмечено, что данная методика подходит больше для англоязычных композиций в связи с особенностями языка.

Этот метод позволяет решить в наилучшем виде те проблемы, с которыми сталкиваются эстрадно-джазовые вокалисты: со сложными синкопированными ритмами, полиритмией, отсутствием понимания формы, размера, темпоритма произведения. Также было выявлено, что занятия коннаколом положительно влияют на развития мозга, памяти, развитие нейронных связей, улучшение внимания, восприятия информации и настроение.

**Список литературы:**

1. Багдасарьян, Г. Э. Школа игры на ударных инструментах. Воспитание правильного чувства ритма у обучающихся на ударных инструментах: учебное пособие / Г. Э. Багдасарьян. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2012. — 64 с.

2. Степурко, О. М. Скэт и импровизация. Школа Джони Митчелл (би боп и латино). Метод «Scat drums» Боба Столова. Соло на джазовые стандарты : учебное пособие / Степурко, О. М. – Москва : Камертон, 2006. – 76с.

3. Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве: Материалы XIX Международной научно-практической конференции / Под науч. ред. Л.С. Майковской, А.П. Мансуровой. — М.: МГИК, 2022. — 552 с

4. Холопова, В. Н. Теория музыки. Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм: учебное пособие / В. Н. Холопова. — 4-е, стер. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2021. — 376 с.

**Электронные ресурсы:**

1. Индийская ритмическая традиция коннакол, А. Липатов URL: http://lipatov.pro/2017/10/12/konnakol/ (дата обращения 25.09.2022).

2. Ритмичекий практикум Н.В. Толмачева, URL: https://uroki-vokala.com/pl/cms/page/view?id=1355143 (дата обращения 25.09.2022).

3. Язык ритма, Л. Слепнер, URL: https://lanotemusic.ru/kurs-slepner (дата обращения 25.09.2022).

4. Ритмическая основа вокальной аранжировки, Джей Ди Уолтер, URL: https://lanotemusic.ru/(дата обращения 25.09.2022).

5. Чувство ритма вокалиста, А. Денисов, URL: https://lanotemusic.ru/webinars/aleksey-denisov-chuvstvo-ritma-vokalista (дата обращения 25.09.2022)

***Слуева О.В.,***
***кандидат педагогических наук, доцент,***
***заведующий кафедрой оркестровых народных инструментов***
***ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт***
***искусств им. П.И. Чайковского»***
***г. Челябинск***
***Кузнецова П.А.,***
***обучающийся 2 курса ассистентуры-стажировки***
***ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт***
***искусств им. П.И. Чайковского»,***
***преподаватель***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ - Югра***

# ДЫХАТЕЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ КАК СПОСОБ ПОДГОТОВКИ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ-ИНСТРУМЕНТАЛИСТОВ К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ

Большинство исполнителей-инструменталистов перед выступлением сталкиваются с проблемой концертного волнения. Состояние волнения может сопровождаться забыванием музыкального текста, нервным расстройством и даже стрессовым состоянием – все эти факторы оказывают влияние на качественный результат выступления на сцене. Немало статей написано о подготовке к успешному выступлению, поэтапному алгоритму действий в работе с музыкальными произведениями. Но, к сожалению, сведения по данной проблеме достаточно разрозненны, поэтому нам пришлось изучать материалы из разных источников и интернет-ресурсов.

В данной статье мы бы хотели рассмотреть один из способов, который, по нашему мнению, недостаточно применяется в практике подготовки к преодолению концертного волнения именно у исполнителей-инструменталистов непосредственно перед выходом на сцену и во время выступления. Этим способом являются дыхательные практики.

Для более полного представления о пользе знаний дыхательных практик рассмотрим понятие «Дыхание». Дыхание человека – это важный физиологический процесс, который является поддерживающим фактором нормального функционирования метаболизма, а также поддержание постоянства внутренней среды. Стоит отметить и обратить внимание на тот факт, что «Дыхание – одна из немногих способностей организма, которая может контролироваться сознательно и неосознанно. При частом и поверхностном дыхании возбудимость нервных центров повышается, а

при глубоком, наоборот, снижается» [4]. Данную ситуацию мы можем наблюдать на исполнителях перед концертным выступлением: при бесконтрольном дыхании человек начинает сильно нервничать и волноваться, вдохи-выдохи резкие и многочисленные, но, если перевести фокус внимания на осознанное дыхание, как следствие, вдохи-выдохи становятся медленнее и ровнее, состояние исполнителя приходит в норму.

Самое главное, что при борьбе со сценическим волнением дыхательная практика выступает как простой и общедоступный способ восстановления организма. Он не требует энергозатратных упражнений, тем самым не способствует усталости музыканта. Использование дыхательных практик не только сводится к непосредственному применению их перед выступлением, к ним можно обращаться и в повседневной жизни, что повлечет за собой еще более благоприятный результат.

Люди на протяжении всего своего существования понимали особую роль дыхания в жизни человека. Многие искали способы улучшения самочувствия по средствам изменения дыхательного процесса. На данный момент известны многочисленные методы, упражнения и практики контроля дыхания.

Так о важности дыхания говорили и писали: оперная певица и педагог А.Н. Стрельникова, создавшая методику «Способ лечения болезней, связанных с потерей голоса» [9]; советский ученый, физиолог и философ медицины К.П. Бутейко, считал, что причиной проблем со здоровьем и нервной системой является нарушение обмена веществ, вызываемые неправильным дыханием. Автор называет свой подход «методом волевого устранения глубокого дыхания» [3]; немецкий оперный певец, впоследствии профессор медицины Л. Кофлер, разработал свою дыхательную систему, назвав ее «правильной» системой трехфазного дыхания [7]. Большое значение постановка дыхания имеет у оперных и эстрадных певцов, а также у музыкантов-духовиков, которые активно занимаются разработкой и исследованием данной проблемы.

Как мы можем наблюдать из вышеуказанной информации, у человечества всегда было стремление найти способы улучшения своего дыхания. Эта проблема усиленно развивалась в странах Востока. Именно там было положено начало разработке и совершенствованию методов управления дыхательным циклом. Учения о дыхании получили свое распространение по всей Азии и Индии. Все они были нацелены на концентрирование и управление внутренней энергией, которая давала возможность практикующим огромную силу, выносливость и возможность излечиться от различных заболеваний.

Знания и учения о дыхании на Востоке намного опередили возникающие десятки веков спустя западные методы, которые в свою

очередь в большей степени основываются на духовных практиках конфуцианства, даосизма, буддизма и др.

Особое внимание хотелось бы уделить такой практике индуизма и буддизма, как йога, а именно дыхательной практике пранаяма.

С санскрита Пран «вдох», «дыхание», «жизнь» и Аяма «длительность». Таким образом, дословно пранаяма означает «удлиненное дыхание и контроль над ним» или можно назвать ее «наукой о дыхании» [8].

Йога является одной из старинных духовных практик, ее корни уходят далеко в древние времена. В Упанишадах (древнеиндийские трактаты религиозно-философского характера) упоминания о йоге датируются учеными X-IX веком до н.э. Эти знания дают нам понять, что йога – это древнейшая философия, главной целью которой является «…управление психическими и физиологическими функциями организма с целью достижения возвышенного духовного и психического состояния индивидуума» [6].

Пранаяма – техника осознанного управления дыханием, оказывающая воздействие на эмоциональное состояние человека. Дыхательные упражнения позволяют расширить адаптивные функции организма, сделать сознание устойчивым к переживаниям, изменениям и стрессу, нервная система становится более крепкой, легче адаптируется к новым условиям работы. Согласно древнему литературному источнику под названием «Гхеранда-самхита»: «…посредством её [пранаямы] человек становится ровным, гармоничным, здоровым» [2]. Основные динамические упражнения пранаямы способствуют изменению активности дофамина (биологически активное вещество, служащее важной часть «вознаграждения» мозга, поскольку вызывает чувство удовольствия или удовлетворения), что объясняет возникновение ощущения легкости, спокойствия, снижения напряженности. Именно эти факторы способствуют положительному сопротивлению против сценического волнения.

Ученые современности, музыканты, медики обращались к дыхательным комплексам для лечения пациентов, восстановления голоса и общего состояния организма. Но основа этих комплексов находится в древнейших восточных практиках. Умение осознанно управлять дыханием дает право контролировать волнение, чего так не хватает современному исполнителю-инструменталисту. Ведь от самообладания над своими чувствами и эмоциями зависит концертное выступление исполнителя, а также способность донести художественную красоту музыкального произведения.

Обратимся к практическому освоению пранаям и применению их в реальных условиях, а также в рамках борьбы со сценическим волнением. Хочется отметить, что специальной подготовки для практики пранаямы не

требуется, вследствие чего её может выполнять и ребенок, и взрослый. Также нам хотелось бы указать на тот факт, что пранаяма не единственный и не гарантированный способ в борьбе с волнением, который полностью поможет избавить от беспокойства. Мы говорим о том, что это одно из средств, способное в общем комплексе подготовки к концертному выступлению, облегчить музыканту выход на сцену и дальнейший процесс игры. Мы рекомендуем использовать комплекс дыхательных упражнений не только перед выступлениями, но и обращаться к ним в период подготовки и работы над концертной программой. Таким образом, полезно и рационально задействовать упражнения как в учебном процессе, так и при самостоятельных занятиях. Это, по нашему мнению, даст огромный положительный эффект для нервной и эмоциональной систем.

Первое, что нам хотелось бы отметить, это правильная позиция тела во время практики, которая имеет решающее значение для того, чтобы кислород насыщал все клетки и части нашего организма. Большое внимание мы должны обратить на наш позвоночник и привести его в вертикальное положение, сохраняя прямым. Тому существует две причины: во-первых, вертикальное положение позвоночного столба обеспечивает оптимальные пространственные возможности для надувания живота и расширения грудной клетки, чтобы легкие функционировали наилучшим образом. Во-вторых, это обеспечивает нервным потокам свободный подход к спинному мозгу, чтобы нести чувствительные сигналы энергии. Упражнения можно выполнять стоя или сидя, при этом наше тело не должно быть полностью расслабленно, мышцы находятся в тонусе, но не напряжены. Голову следует держать немного наклоненной вперед, но следить за тем, чтобы она не отклонялась вбок, что касается подбородка, то он должен слегка быть обращен в сторону груди. Глаза рекомендуется закрыть, взгляд опущен вниз без движения зрачков. Со временем это приведет разум в состояние спокойствия и сосредоточения перед выполнением практики. При таком положении головы мы должны следить за тем, чтобы в области шеи не было неприятных и болевых ощущений, а гортань не находится под давлением. Руки при стоячем положении тела свободно свисают вдоль тела, в сидячем же положении расслабленно держатся на коленях. Один из выдающихся учителей йоги Б.К.С. Айенгар указывал на тот факт, что: «…при дыхательном процессе в нашем теле и разуме должна присутствовать невозмутимость без какой-либо поспешности, чтобы разум был направлен на восприятие» [1].

Первая пранаяма, которую мы рассмотрим, называется «полным йоговским дыханием». Польза от этого упражнения в том, что в нем соединяются три типа дыхания: верхнее – ключичное, среднее – грудное, нижнее – диафрагменное. Включая их последовательно одно за другим и соединяя в одном волнообразном движении. При полном дыхании весь организм наполняется кислородом и жизненной энергией. Увеличивается

объем выдыхаемого воздуха. Улучшается газообмен в легких. Йоги, говоря о пользе этой пранаямы, упоминают следующие суждение: «…глубокое полноценное дыхание формирует также психический склад ума, ибо человек с широкой грудью, дышащий спокойно и глубоко, не может быть боязливым». [5]

Перейдем к технике выполнения данной пранаямы. В положении тела, сидя или стоя, медленно вдыхайте от диафрагмы, позволяя животу полностью расширяться. Старайтесь дышать так медленно и глубоко, чтобы было практически не слышно звука дыхания. Ощущайте, как воздух поступает в нижнюю часть легких. После полного брюшного расширения начинайте расширять грудную клетку наружу и вверх. В конце этого движения продолжайте вдыхать еще немного, пока не почувствуете расширение верхней части легких вокруг основания шеи. При этом плечи и ключицы также должны слегка подниматься. Вы почувствуете небольшое напряжение мышц шеи. На этом завершается вдох. Весь процесс должен представлять собой одно непрерывное движение, в котором каждая фаза дыхания переходит друг за другом без рывков и напряжения. Теперь начинайте выдыхать. Сначала расслабьте ключицы и плечи, затем позвольте грудной клетке сокращаться сначала вниз, а затем внутрь. Далее позвольте диафрагме двигаться вверх в грудную полость. Не напрягаясь, постарайтесь, как можно больше опустошить легкие, притягивая живот по направлению к позвоночнику и одновременно еще больше сокращая грудную клетку плавным, гармоничным движением. На этом заканчивается один цикл дыхания йогов. В конце каждого вдоха и выдоха задерживайте дыхание на одну – две секунды. В процессе практики ощущайте полное расширение и сокращение легких. Выполните десять циклов упражнения. Постепенно увеличивайте продолжительность практики до десяти минут в день, но никоим образом не перенапрягайте легкие.

Второе упражнение – Уджайи пранаяма имеет такие положительные эффекты, как успокоение нервной системы, снятие нервного напряжения, ликвидирует дыхательную недостаточность – облегчает дыхание, нормализует его. Оно позволяет лучше справляться со стрессовыми ситуациями, поэтому эту довольно простую в исполнении технику можно порекомендовать многим современным людям. По версии йогов, она производит жизненную энергию в теле практикующего. Дыхание уджайи, или дыхание «Победителя», – так можно перевести слово «уджайи» с санскрита. Техника выполнения этой пранаямы достаточно проста и понятна. Мы можем сравнить ее с одной стороны с практикой пения, а с другой имитацией разговора шёпотом. Голосовая щель во время обычного типа дыхания находится в расслабленном состоянии, и воздух через нее проходит свободно. Во время дыхания уджайи голосовая щель сужается, но не полностью, как при пении, а так, как если бы вы говорили шёпотом.

Воздух проходит в лёгкие с усилием, а для наполнения всего объёма требуется больше усилий и времени. Поэтому эту пранаяму нужно выполнять не спеша и осознанно. Рекомендации по выполнению данной пранаямы: принять устойчивую позицию сидя или стоя, но обязательно с прямой спиной. Макушка головы тянется вверх, а подбородок слегка опущен к груди. Правильно выполнить уджайи пранаяму помогут два звука «са» и «ха», а также техника равномерного расширения и сужения грудной клетки. Вдохните с легким напряжением в горле так, чтобы звук вдоха напоминал звук «са». Вдыхая, расширяйте легкие во все стороны равномерно, максимально удлиняя межреберные мышцы и диафрагму. На выдохе также напрягаем голосовую щель и медленно выдыхаем воздух со звуком «ха». Рекомендуется выполнять, по крайней мере, 10 циклов дыхания (вдох и выдох –1 цикл).

В заключении хочется еще раз отметить, что тема дыхательных практик хотя и довольно обширна, практически не используется в подготовке к концертным выступлениям исполнителей-инструменталистов, но мы убеждены в важности ее изучения и применения в творческой жизни как любителей, так и музыкантов-профессионалов. Мы надеемся, что наша статья будет достаточно интересна, познавательна и начинающим музыкантам-инструменталистам, и концертным исполнителям.

**Список литературы:**

1. Айенгар, Б.К.С. Йога Дипика: прояснение йоги / Б.К.С. Айенгар. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2021. – 494 с.
2. Айенгар, Б.К.С. Прояснение Пранаямы. Пранаяма Дипика / Б.К.С. Айенгар. – Москва: Изд-во Ин-т Йоги Патаджали, 2002. – 365 с.
3. Бутейко, К. П. [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия.– URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/ Бутейко, К. П. (дата обращения: 12.09.2022).
4. Дыхание [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Дыхание (дата обращения: 13.09.2022).
5. Есудиан, С. Йога и здоровье / С. Есудиан, Э. Хейч. – Москва: Айрис-пресс, 2003. – 295 с. – ISBN 5-8112-0473-6.
6. Йога [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Йога (дата обращения: 03.09.2022).
7. Кофлер, Л. Искусство дыхания как основа звукоизвлечения : учебное пособие / Л. Кофлер. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2022. – 320 с. – ISBN 978-5-8114-3680-4.

8. Пранаяма [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Пранаяма (дата обращения: 15.09.2022).
9. Стрельникова, А.Н. [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия.– URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/ Стрельникова, А. Н. (дата обращения: 03.09.2022).

***Бояркин А. В.,***
***преподаватель по классу баяна***
***МБУ ДО «Детская школа искусств №3»***
***г. Новый Уренгой***
***Ямало-Ненецкий автономный округ***

## СОНАТНОЕ ТВОРЧЕСТВО А. ПРИБЫЛОВА

Жанр сонаты для баяна на протяжении XX века активно эволюционировал. Впервые заявив о себе в 1944 году, жанр сонаты сразу же выдвинулся на одно из ведущих мест в баянном репертуаре, стал носителем передовых музыкальных и стилистических тенденций. Развиваясь от традиционной модели сонатного цикла, «жанр сонаты для баяна вбирал в себя новейшие приемы композиторской техники, активно заимствовал приемы тематического и ладового развития из сферы современной камерной музыки» [3, с. 53].

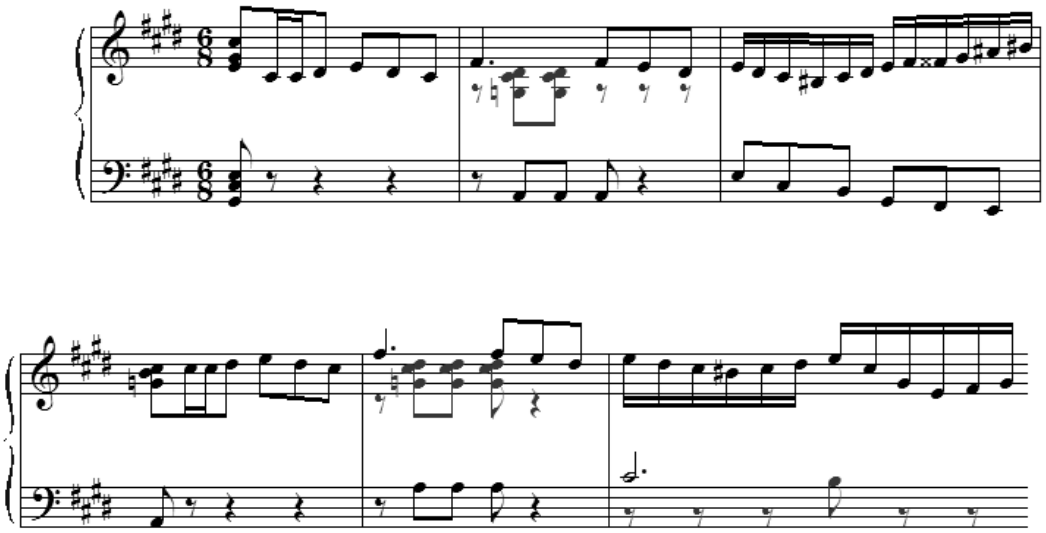
Авторами известных сонат для баяна являются Н. Чайкин, Ю. Шишаков, В. Золотарев, А. Репников, В. Семенов, Г. Банщиков, С. Губайдуллина, А. Кусяков и другие. В творчестве этих авторов баян предстает как современный концертный инструмент с широкими тембрально-акустическими возможностями и богатым арсеналом исполнительских средств.

Творчество А. Прибылова является одной из интересных страниц в развитии жанра баянной сонаты. «Написанные в последней трети XX века, сонаты представляют собой пример соединения новых исполнительских приемов и традиционной баянной техники, являются образцом воплощения традиций одной из ярких региональных композиторских школ России. Анализ этих произведений способен дать ценную информацию о современных тенденциях развития баянной литературы в Восточной Сибири и существенно расширить представления о развитии жанра баянной сонаты сегодня» [5, с. 239].

Сонаты А. Прибылова «представляют целостную систему музыкально-языковых средств, с применением современных композиционных техник письма» [2, с. 153].

Композиционный контур Первой сонаты сохраняет классическую схему. Первая часть – это экспозиция основных образных сфер.

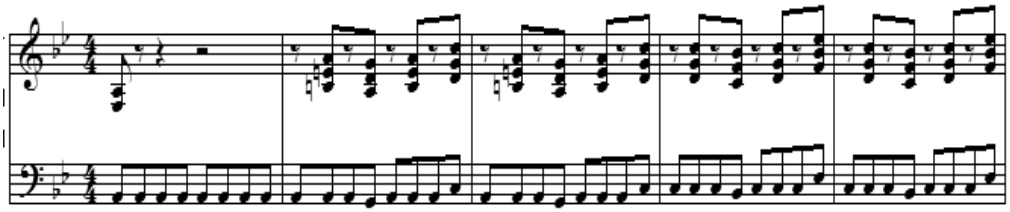
Настроение первой части определяется действенным, волевым характером главной партии (тт. 18-26). Размер 6/8, короткие стаккатированые восьмые, стремительный бег шестнадцатых в сочетании с тональностью до-диез-минор, создают образ скерцо. «Неожиданные перепады звучности, мощное крещендо рисуют водоворот эмоций, устремленность вперед, экспрессию» [6, с. 13] (пример №1).



**Нотный пример 1**

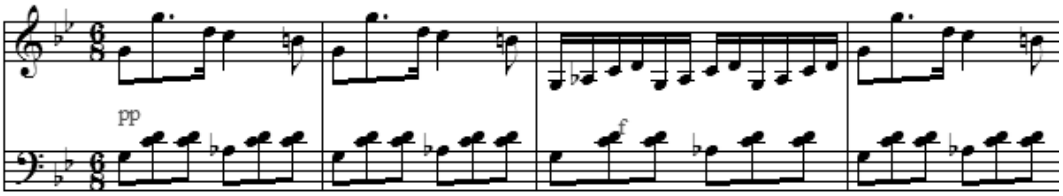
Этот же образ развивается и в третьей части, которая представляет собой стремительную, напористую токкату. В основе – две темы, наиболее заметна из которых – вторая (она же тема медленного эпизода из разработки первой части). Возникшая на волне первого большого кульминационного подъема в полной мере тема раскрывает свой потенциал только в третьей части [1, с. 123]

Первая тема с самого начала задает четкую пульсацию. В основе ее – восходящий квартовый ход с последующими группами быстрых шестнадцатых. Тема в виде секвенции готовит почву для появления второй темы (т. 39). Вторая тема привносит в звучание токкаты отчетливо ощущаемую пульсацию в басу, которая с этого момента начинает неотступно сопровождать борьбу двух образных сфер (пример №2).



**Нотный пример 2**

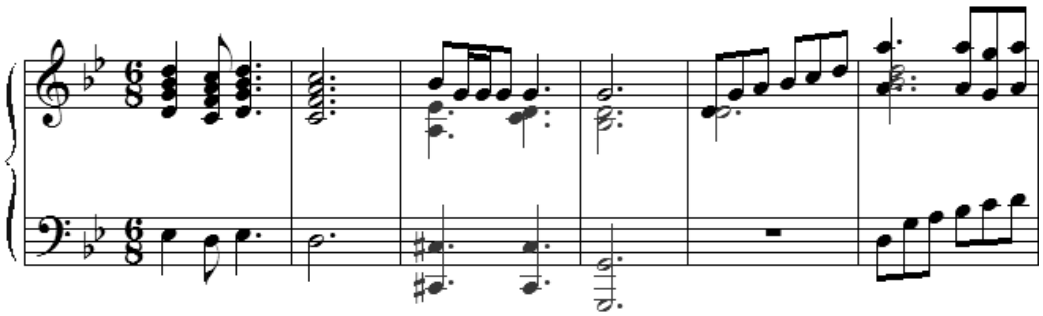
Побочная партия (тт. 40-46) вносит некоторую эмоциональную разрядку. Тема основана на секвенционно повторяющемся обороте, в основе которого восходящая большая секста. Вальсообразный аккомпанемент придает звучанию темы изящество и мягкость, но совсем




ненадолго: в такте 48 вновь вторгается тема главной партии. Зловещая скерцозность определяет характер всего разработочного раздела. Главная и побочная партии постоянно сталкиваются, динамически сопоставляются. В тактах 80-84 стремительные шестнадцатые главной партии оказываются на фоне вальсообразного аккомпанемента побочной партии (пример №3).

**Нотный пример 3**

Медленный эпизод в разработке (тт. 99-111) становится одной из нескольких кульминаций первой части. Здесь как в плотном клубке сплетаются все основные темы: зловещее скерцо, лирическая тема вступления, а также новая тема, которая впоследствии станет основой второй части. В данном эпизоде она излагается в виде мощных аккордов на фортиссимо (пример №4).



**Нотный пример 4**

Вторая часть написана в трехчастной форме. Основная тема второй части излагается имитационно: сначала в партии левой руки, а затем в партии правой. В крайних разделах части она звучит без изменений. В среднем разделе появившаяся на фоне темы мелодическая фигурация становится основой широких пассажей и стремительных восходящих тридцать вторых. Средний раздел становится кульминационным центром второй части.

В целом тематизм первой сонаты «демонстрирует единство и основан на сквозном развитии основных тем. Основная идея финала зарождается в медленном эпизоде первой части и проходит несколько напряженных стадий развития» [4, с. 3]. Действенный характер определяет итоговый характер сонаты.

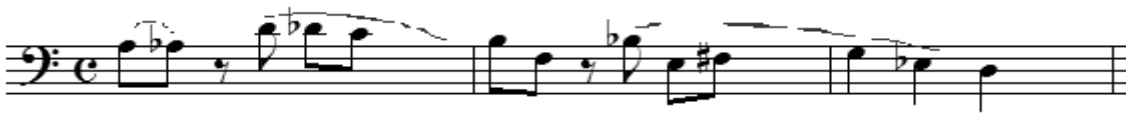
Контур Третьей сонаты имеет четыре части, выстроенных по принципу «медленно – быстро – медленно – быстро». Соната отличается от предыдущих тем, что не имеет определенной тональности (написана без ключевых знаков).

Вся первая часть пронизана образом колокольности. Колокол отчасти символизирует русского человека. «Невозможно, представить русскую землю без храмов, пения церковного хора, храмовой живописи, колокольных звонов. Это неповторимое слияние веры и искусство создано православием, которое оказало влияние на образ жизни народа Православные колокольные звоны в России – высокое достижение сакральной духовности и отечественной культуры» [9, с. 13].

Образ русской природы, простора показан в песенной теме. В распевность мелодии сразу же вторгаются элементы колокольности (т. 17). Своей кульминации первая часть достигает в (тт. 20-23), где тема излагается в виде широких аккордов нетерцового строения, имитируя все тот же колокольный перезвон. Появление подголосков в партии правой руки (тт. 24-30) словно воспроизводят вступление малых колоколов, которые звучат то в вверху, то внизу.

Первая часть не служит как бы вступлением ко всей сонате (подобно увертюре, в которой проявляются главные образы, которые получают свое развитие в последующих частях). Начинаясь и заканчиваясь колокольным перезвоном (последнее проведение подчеркивается усложненным секундоквартовым складом), первая часть готовит начало второй экспрессивной и эмоциональной части «Allegro», где появляется образ зловещего скерцо. «На протяжении развития первой части, с помощью постепенного увеличения динамики и фактуры появляется предчувствие, надвигающееся непонятной человеку мистической силы, которая в полной мере проявляется в следующих частях сонаты А. Прибылова» [8, с. 27]

Вторая часть – настоящий взрыв скерцозности написана в форме фуги. Развитие главной темы проходит в самых разнообразных изложениях, а именно тема в увеличении, тема аккордовым складом, вариационном (пример №5).



**Нотный пример 5**

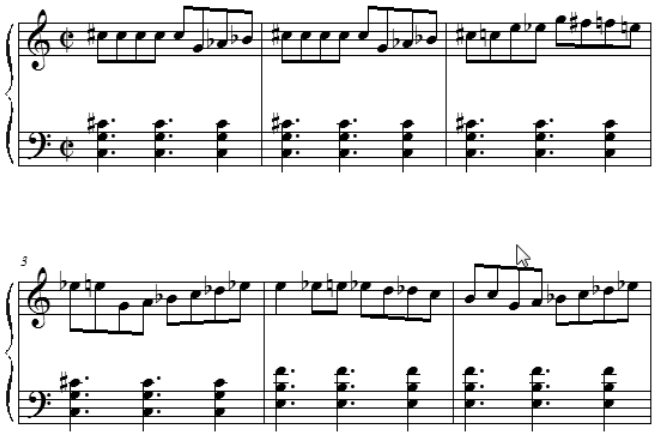
«Козни лукавого» – так можно назвать вторую часть. С первых звуков мы слышим секундовые интонации, которые свойственны мистическим персонажам. Восьмые на легато и хроматические интонации создают образ черта из рассказа Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки». В (тт. 29-36), на фоне перезвона колоколов, появляется тема «щедрика» (пример №6). Это тот образ, который характеризует светлую сторону того самого праздника сочельника, когда молодежь собирается группами, поют песни и колядуют (пример №6).

**Нотный пример 6**

Вторая часть достигает кульминационной точки в 139-146 тактах. Колокольный звон изображается тритоновыми интервалами с последующим глиссандо на остинатном повторяющемся звуке и фортиссимо. Но вторая часть не завершается в этой динамике, а резко понижает свою силу как динамически, так и темпово, как бы останавливаясь перед вступлением третьей части «Andante». Во второй части ясно видна борьба доброй и светлой песни колядки с темой зловещего скерцо.

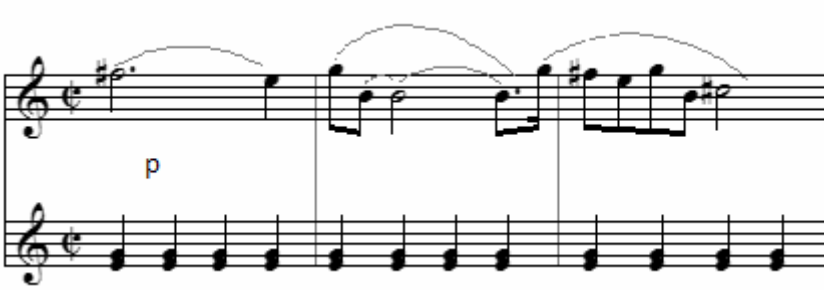
Третья часть интересна тем, что выполняет своеобразную функцию прелюдии к четвертой части. С первых звуков появляется совсем новая тема, которая развивается вплоть до кульминации и затем становится основой четвертой части. Внутреннее волнение, возрастающее до дрожи в коленках приводят нас к безудержному огненному шабашу (четвертой части), неожиданно врывающемуся в первый аккорд финальной части произведения.

Четвертая часть написана в форме Сонатное аллегро. Экспозицию открывает новая токкатированая тема главной партии с аккордовым аккомпанементом (ритмом две четверти с точкой и четверть), в темпе presto (см. пример №7).



**Нотный пример №7**

Связующая партия представляет собой тему из экспозиции второй части (тт. 11-19). Побочная партия привносит некую эмоциональную разрядку, (тт. 21-30) (см. пример №8).




**Нотный пример 8**

Заключительная партия экспозиции плавно переходит в разработку. Кульминация приходится на 143-150 такты, где на динамике фортиссимо повторяется несколько раз начало главной темы четвертой части. Далее следует реприза, которая переходит в коду (тт. 174-190). Образ этой части Бесовская пляска, где перекликаются все лейтмотивы образов произведения.

Сонаты используют как классическую трехчастную схему (Первая соната), так и развернутую четырехчастную композицию. Образный строй сонат чрезвычайно разнообразен. Здесь и напряженный драматизм, и созерцательность, экспрессия и моменты лирики.

«Одной из наиболее выраженных образных сфер, является сфера действенной моторики. Подтверждением чему является первая, третья части первой сонаты и вторая и четвертая чести третьей сонаты» [9, с. 29].

А. Прибылов весьма оригинально использует народную основу. Одним из ярких образов становится образ русской колокольности. Атмосферой колокольности пронизана вся Третья соната, и наиболее показательна первая часть.

Еще одной важнейшей образной сферой, является сфера лирики. Здесь нет продолжительных распевных мелодий, подобно тем, что мы встречаем в сонатах Чайкина. Примечательно то, что лирические темы у автора Александра Прибылова практически всегда излагаются имитационно, образовывая своего рода контрапункт [7, с. 103] Важно подчеркнуть, что полифония используется весьма часто и становится важнейшим средством драматургии.

В развитии жанра баянной сонаты творчество А. Прибылова представляет собой яркую самобытную страницу. Восприняв каноны традиционной модели сонатного цикла для баяна, композитор существенно обогатил их, наполнил новым, современным звучанием.

**Список литературы:**


1. Бабушкин, С. Уроженцы Кабанского района // Видные деятели Бурятии и России / С.М..- Улан-Удэ: Изд-во БГУ, 2002. – С.123-124.
2. Буданова, Т А Три Сонаты для баяна А Прибылова черты индивидуального стиля // Культура Дальнего Востока России и стран АТР материалы научных конференций, Владивосток, 22-23 апреля 2004 г, 28-29 апреля 2005 г. – Владивосток, 2005 – С 323-325.
3. Бычков, В. История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки. – М., 2003. с. 168 – С. 50
4. Газета новое время стр. 3 No71-72 (10564) Среда, 12 мая 2010 год.
5. Имханицкий, М.И. История баяно-аккордеонного искусства: учебн. пособие. – М., РАМ им. Гнесиных. – 2004. – 520 с., с ил. 238-242стр.
6. Липс, Ф. Искусство игры на баяне. – М.: Музыка, 1998. – 144 с.
7. Платонова, С. Современный оригинальный репертуар баяниста (к вопросу об образно-интонационном строе и выразительных средств музыки 1960-70-х годов) //Музыкальная педагогика и исполнительство на русских народных инструментах: Сб. тр. Вып.74/ Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. – М., 1983. – 152с.
8. Прибылов, А. Две сонаты для баяна. Курган: Изд-во «Мир нот», 2002. – 31 с.
9. Ярешко, А. Колокольные звоны России: история, стилистика, функциональность в синтезе храмовых искусств. – Саратов: Саратовская Государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2005. – 284 с.: нотн. пр.

***Жмаев А.Б.,***
***преподаватель специальности***
***«Инструментальное исполнительство»***
***(инструменты народного оркестра),***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

# ОБ ИНТОНАЦИИ

*«О чём же «сигналят» нотные знаки? О звуках?*
*Да, но не только…*
*Ведь сами звуки – тоже сигналы, сигналы переживаний», –*
*Г. Коган.* [2, с.35]

*«Выразительная игра значительно облегчает выполнение приёмов, поскольку происходит переключение внимания от однообразных движений к конкретным художественным задачам, а это в конечном итоге главное», – В. Романько.* [7, с.130]

Овладение звуком в процессе освоения инструмента есть первая и важнейшая задача, ибо звук есть материя музыки. Звук как физическое явление не несёт в себе какой-либо информации. Он становится музыкальным в восприятии человека, слушателя, его опыта, вкуса, музыкальной эрудиции. Баян – клапанно-пневматический язычковый инструмент. Его конструкция и возможности уникальны. Однако главное его достоинство – это поистине безграничная возможность звукотворчества. Актуальность обучения игре на инструменте с позиции музыки, то есть с позиции звука не вызывает сомнений. Однако и сегодня при разучивании музыкального произведения приходится слышать – «А зачем работать над музыкой, если ещё текст не выучен?». В ответ хочется возразить – «Да, но ведь текст музыкальный!». Причина такого подхода – в приоритете «зрительно-двигательных» навыков над «слухо-двигательными». Иными словами в дефиците *интонации*, предслышания, слухового контроля и игровых ощущений.

В работе К.Мартинсен «Индивидуальная фортепианная техника» в качестве основы рациональных движений утверждается чёткость и ясность слуховых представлений. Автор утверждает, что интонация «живёт» между звуками, и вне интонации нет и музыки, а потому работа над звуком – есть работа над интонацией. Основная нагрузка при этом ложится на слух исполнителя и его ощущения. Это в свою очередь делает руку компонентом слуха. Б. Асафьев еще в начале прошлого века снял различие между голосом и инструментами со стабильным, темперированным

строем. К. Игумнов считал интонацию главным средством музыкального выражения, основой в изучении музыкального произведения. Теория «телесной интонации» В. Медушевского говорит о мышечно-рефлекторном отклике на звуковые колебания. Однако эти, казалось бы, незыблемые постулаты и сегодня, к сожалению, нуждаются в доказательствах. Порой на это уходят годы. Многие баянисты-аккордеонисты, вчерашние абитуриенты, научены играть, владеют сложным репертуаром, но при этом как бы отстранены от происходящего, играют механически, однообразно громко (или тихо), неэмоционально. Они подходят к музыке (звуку) с *позиции инструмента*, вне интонации забывая о том, что «…звуки – сигналы переживаний».

В связи с этим хотелось бы кратко остановиться на понятии «интонация». Интонация – это тон, манера произношения, выражающие чувства и эмоции говорящего. Благодаря интонации одно и то же слово, фраза могут звучать по-разному. С помощью голоса и интонации можно успокоить, или взбодрить, привлечь внимание, или обидеть. В лингвистике даже существует такой раздел языкознания как *интонология*. Этот раздел изучает мелодику речи, высоту тона, темп, силу, длительность, тембр и громкость произношения. В музыке термин «интонация» следует отличать от «интонирования» (попадания в тон). Учитывая, что интонация понятие комплексное, его следует рассматривать через анализ отдельных элементов. Таковыми являются – мелодия, артикуляция, штрих, темп, ритм (агогика), тембр и пауза.

**Мелодия**

*«Именно льющийся звук, распевность*
*делают баян неповторимым,*
*эти качества снискали ему народную любовь»,*
*– О.Паньков.* [6, с.31]

Мелодия – основное средство музыкальной выразительности. Это не просто сумма звуков, но цельная содержательная мысль, где носитель мысли – интонация. «Вокальная» природа баяна ориентирует исполнителя на певческую, интонационно окрашенную манеру игры. Иное дело, когда мелодия излагается в маршевом, или танцевальном ритме. Меняется туше, штрих, вес (чем быстрее, тем легче), но и здесь в основе остаётся главное – интонация. При исполнении мелодии нужно учитывать голосовую тесситуру, соотносить ощущение «мускульного осязания», интервалики с меховедением и туше. В этих целях важно приучить обучающегося к пению как в жизни, так и за инструментом. Это привнесёт в игру больше смысла, понимания. Пение в школьном хоре способно сформировать у начинающего музыканта-инструменталиста навык интонационно-осмысленной игры.

## Артикуляция

*«Артикуляция – это особая форма бытия интонации,*
*...как продукта мышления»,*
*– В.Максимов.* [3, с.217]

Баян – язычковый, клапанно-пневматический инструмент. Извлечение звука на нём происходит при взаимодействии меха и клавиш. Вопрос такого взаимодействия – есть вопрос произношения, *артикуляции.* Артикуляция является одним из важнейших интонационных элементов. Поиск рационального движения меха и пальцев в контексте музыкального образа, длительности, звука должен стать привычным видом деятельности на уроке, а мехо-пальцевая артикуляция основным, базовым приёмом звукоизвлечения. Причём это в равной степени касается как кантилены, так и виртуозных пьес, поскольку известно, что играть быстро и виртуозно не одно и то же.

Часто педагоги требуют от своих подопечных «взрослого» звука, однако следует отличать громкую игру от игры выразительной. В детском возрасте за инструментом важно уметь пользоваться естественной динамикой, той которой человек разговаривает, делая акцент на *микродинамике,* выразительности исполнения. Форсирование звучности (переоценка звука), как и исчезание до точки ответа (недооценка звука) – признак дефицита интонации и как следствие культуры звука. Отучить обучающегося играть форсировано, или в ползвука (как бы наигрывая) – не простая задача. Порой на это уходят годы.

## Штрих

*«Штрих – это мера артикуляции,*
*мера остроты, или мягкости произносимого.*
*Штрих – это не приём или движение,*
*это характер сопряжённых тонов», – М.Имханицкий.* [4, с.28]

Известно, что способности детей «лежат» на кончиках пальцев. Представительство пальцев в головном мозгу занимает то же место, что и речевые центры. Отсюда справедливо утверждение, что игровой аппарат есть это речевой аппарат, а штрих – один из компонентов музыкальной речи, *средств произношения.*

Выбор штриха зависит от характера произведения, фантазии и воображения исполнителя, степени слухового контроля, тактильных и иных ощущений. Только такое взаимодействие позволит решить звуковую задачу, найти рациональное движение, звучание, т.е. сам штрих. Отчасти этому может помочь жанровая природа штриха – «Три кита в музыке» (определение Д. Кабалевского); где «легато» – это песня, «нон легато» – марш, «стаккато» – танец. Присутствуя на технических зачётах в разных ДШИ города и округа на вопрос, что такое штрих, я слышу примерно один и тот же ответ – это связно (легато), не связно (нон легато) и отрывисто

(стаккато). Восприятие штриха как *категории* (связно, не связно, отрывисто), вне интонационных задач глубоко ошибочно. Со временем это превращает музыку в математику надолго отбивая у детей желание играть «не интересные» гаммы.

**Темп, ритм (агогика)**

*«Всё это говорит о том,*
*что восприятие ритма имеет моторную природу,*
*причём мышечные движения являются не результатом, а необходимым*
*условием переживания ритма»,*
– А.Готсдинер. [1, с.63]

Музыка – искусство временное. Темп – это скорость метрических долей в единицу времени. Однако отношение к темпу только как к скорости, вне интонационных задач является ошибочным. Соотношение темпа и интонации будет отражаться в агогике (небольших изменениях темпа). Всё это будет связано непосредственно с человеческим дыханием, его запасом и интенсивностью. Своим ученикам в выборе темпа я советую следовать следующей формуле: художественный образ – предслышание – ощущение – движение – звучание. Если хоть одно звено выпадает – снижай темп!

Ритмическое чувство – это эмоционально-двигательное чувство. Во многом оно зависит от музыкальности, степени мышечной свободы и координации. Однако в основе его лежит ладовое чувство Причины неразвитости ритмического чувства кроются в типе центральной нервной системы (неуравновешенности процессов возбуждения и торможения), дефиците музыкальности, наличии зажимов и плохой координации, а также отсутствии исполнительской дисциплины и нерационального использования ритма как выразителя эмоционального состояния.

Агогика тесно переплетена с ритмическим чувством, однако нередко возникают ситуации, когда одно подменяется другим. Под предлогом «свободной» игры начинающие исполнители играют не ритмично. При этом присущий агогике термин «rubato» начинают понимать буквально и делают с темпом всё, что не заблагорассудится. Надо помнить «золотое» правило «взял – отдай»! Однако бывает и наоборот, когда исполнение лишено агогики. В этом случае можно говорить о «сухой», мало эмоциональной игре, копировании чужой модели исполнения. Важно понимать, что темп, ритм и агогика – это эмоционально-двигательная сфера человека, и вне её существовать не могут!

**Тембр**

*«Тембр воспринимается человеческой*
*психикой до момента осознания высоты*
*и других характеристик звука», – А.Лесков.* [5, с.141]

Многотембровая природа баяна позволяет находить дополнительные краски для решения интонационных задач, поскольку одна и та же мысль воплощённая разными звуковыми красками приобретает различный смысл.

Пьеса И.С. Баха исполненная, к примеру, на дутаре или танбуре будет обладать ярко выраженным восточным колоритом. В исполнительской практике баяниста-аккордеониста существует некая «приверженность» репертуара тому или иному тембру. Так клавирная музыка исполняется на «челесте», полифоническая на «органе», оркестровая на «тутти». Это *темброинтонация* – колористическая и формообразующая природа звука, напрямую влияющая на драматургию произведения, а потому пользоваться ею надо разумно и осторожно. Наличие или отсутствие регистров на инструменте не должно лишать исполнение тембрального колорита, «оркестрового» мышления. Этому будет способствовать наличие многотембрового инструмента, слушание музыки, посещение концертов классической, симфонической, эстрадной музыки.

**Пауза**

*«Интонация и пауза - лучшие украшения красноречия»,*
*– Г.Симанович.* [8]

Музыка – есть чередование звука и тишины. Пауза – важное выразительное и формообразующее средство. В театральных кругах даже существует известное выражение – «Мхатовская пауза» введённое К.С. Станиславским. Это способность заставить зал замирать и задерживать дыхание. Для того чтобы пауза стала «звучащей», «живой» необходимо соблюдение следующих условий:

– создание динамического и метрического тяготения в движении к паузе;

– пауза не должна сопровождаться остановкой меха (дыхания);

– сохранение после паузы предыдущего динамического уровня звучания.

Отдельного понимания требует роль паузы (остановки) между пьесами:

– остановка как время для переключения внимания, памяти;

– остановка для снятия усталости, коррекции мышечно-суставных ощущений;

– остановка как процесс поиска художественного образа, средств музыкальной выразительности.

Современный темп жизни заставляет нас двигаться в ускоренном темпе, порой в ущерб восприятию самой жизни. Умение остановиться, взять паузу, переосмыслить сказанное дано не многим. Особенно трудно это даётся детям, подросткам. Юные исполнители в силу своего темперамента, воспитания, привычек с трудом воспринимают жанр кантилены, медленные темпы, паузы, цезуры, остановки. Порой этому способствуют нездоровые амбиции, завышенная программа, насыщенная конкурсная жизнь. Задача педагога – помочь преодолеть себя, наряду с освоением инструмента услышать красоту музыки, созвучий, интервалов, пауз и тишины.

Из всего многообразия существующих ныне методик условно можно выделить два основных направления: *«слуховой»* и *«двигательный»* методы освоения музыкальных исполнительских движений. «Слуховой» метод исходит из приоритета музыкально-слухового образа над конкретным движением. В основе этого метода лежат зрительно-слухо-двигательные связи (зрение – слух – движение – звучание). Схема «двигательного» метода иная: зрение – движение – звучание – слух. В основе этого метода лежат «зрительно-двигательные» связи. Он основывается на автоматизации игровых движений в результате многократных повторений. В этом случае слух пассивен, а потому, образно выражаясь, исполнитель узнаёт о какой-либо фальши, уже свершив её как тот слепой, узнаёт о фонарном столбе, посадив себе шишку. Здесь речь идёт о непроизвольном запоминании и механическом копировании чужой модели исполнения по принципу «повторение – мать учения». Таким образом, с одной стороны недооценка значения работы над развитием двигательных навыков приводит к нерациональным движениям, излишнему расходованию мышечной энергии, перенапряжению. С другой, умаление роли слухового анализа мешает объективному восприятию своей игры. Современная методика предполагает взаимосвязь слуховых и двигательных действий исполнителя, слухо-двигательную основу исполнительской техники, в основании которой лежит интонация.

**Список литературы:**


1. Готсдинер, А. Музыкальная психология. – М.: изд. «NB Магистр», 1993. – 190 с.
2. Коган, Г. Избранные статьи, вып. 3. – М., Сов. композитор, 1985. – 184 с.
3. Максимов, В. Баян. Основы исполнительства и педагогики. Психомоторная теория артикуляции на баяне. – Санкт-Петербург, «Композитор», 2003. – 2003. – 255 с.
4. Имханицкий, М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне. Учебное пособие по курсу методики обучения игре на баяне (аккордеоне) / РАМ им. Гнесиных, 1997. – 44с.
5. Лесков, А. Тембр как смыслообразующий фактор в восприятии музыкального смысла. Журнал Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена..
6. Паньков, О. К вопросу о звукоизвлечении на баяне. Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах. Свердловск: Сред.-Урал.кн.изд-во, 1986. – 176 с., ил.
7. Романько, В. Техника освоения баянистами приёмов игры мехом. Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах. Сборник статей. Вып. 2. – Свердловск, 1990.
8. https://aphorism.ru/theme/pause.html

***Казанцева Е. В.,***
***преподаватель отдела народных инструментов***
***МБУ ДО «Детская школа искусств им. А.М. Кузьмина»***
***структурное подразделение «Школа искусств «Высокий»***
***г. Мегион,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

# К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ВАЖНЕЙШИХ ЭЛЕМЕНТОВ АНСАМБЛЕВОЙ ИГРЫ В МЛАДШИХ КЛАССАХ

Охватывая большое количество детей, школа в последнее время часто сталкивается с психологическими трудностями у ряда обучающихся. Эти ученики в своем большинстве проявляют недостаточные музыкальные данные, нередко у них наблюдаются проблемы в нервно-двигательной сфере.

Проблема музыкального развития детей со средними и слабыми природными музыкальными данными не является новой. Но то, что развитием надо заниматься со всеми детьми, желающими обучаться музыке, – несомненно.

Практика показывает, что ансамблевое музицирование может значительно повысить заинтересованность обучающихся, способствовать установлению благоприятной педагогической атмосферы на занятиях, созданию ситуации успешного исполнения музыкальных произведений. Испытав радость успешных выступлений в ансамбле, обучающийся начинает более комфортно чувствовать себя и в качестве исполнителя-солиста.

И хотя очень многое зависит от индивидуальных данных юного музыканта, процесс обучения в определенной мере можно сделать более эффективным, если использовать имеющиеся резервы, например, стимулирование заинтересованности учеников в занятиях, при этом, чтобы они не только упрощенно воспринимали музыку, но и могли проникнуть в ее суть. Ведь основная задача преподавателя – увлечь, заинтересовать, приучить детей получать высшее удовольствие от музыки.

Важно начинать работу над ансамблем с самых первых уроков занятий на инструменте. Ведь радость и удовольствие от совместного музицирования – залог интереса ребенка к этому виду искусства. Каждый ребенок становится активным участником ансамбля, независимо от уровня его способностей и образования на данный момент, что способствует психологической раскованности, свободе, дружелюбной атмосфере в группе среди детей. С первых уроков в ансамбле ученик получает конкретное представление об одном из важнейших условий ансамблевой игры – синхронности исполнения, единстве ритмического пульса, темпа, внимательности, ответственности, дисциплинированности и

целеустремленности. Занятия в ансамбле способствуют также закреплению навыков, приобретенных на уроках специального класса. Чем раньше ученик начинает играть в ансамбле, тем более грамотный, техничный, музыкант из него вырастет [1].

Для педагога необходимо решить следующие ***задачи***:

– развивать и совершенствовать природные способности каждого обучающегося;

– закреплять и совершенствовать профессиональные знания и практические умения на инструменте;

– научить слушать музыку, исполняемую ансамблем в целом и отдельные голоса (партии) произведения;

– совершенствовать навыки чтения нот с листа;

– использовать возможность дополнительной самореализации обучающихся, особенно тех, кто по ряду причин мало проявляет себя в сольных выступлениях.

Для выполнения вышеназванных задач необходимо учитывать:

– состав контингента класса (количество, возраст, уровень подготовки);

– наличие технической базы (инструменты, пульты, нотная литература);

– умение педагога удачно подобрать репертуар, сделать, используя творческую фантазию, грамотное переложение или аранжировку произведения для того или иного состава;

– равномерность развития исполнительских навыков обучающихся;

– удобство расписания занятий.

Итак, навыки ансамблевого музицирования ребенок приобретает уже на первых уроках, которые лучше всего проводить в форме дуэта «учитель-ученик». Пусть это будут пьесы, состоящие из одного или нескольких звуков, ритмически организованных. Педагог в это время исполняет мелодию и сопровождение. В процессе данной работы ученик развивает слух для исполнения пьес с аккомпанементом (с левой рукой), концентрирует внимание на ритмической точности, верном распределении меха, осваивает элементарную динамику, первоначальные игровые навыки. Развиваются ритм, слух и, самое главное, – чувство ансамбля, чувство ответственности за общее дело. Такое исполнение вызовет у ребенка интерес к новому для него звучанию музыки. Ведь в отличие от ученика-пианиста, имеющего возможность включать в работу обе руки, ученики-баянисты и аккордеонисты осваивают исполнение сначала правой, а затем левой рукой. На уроках с начинающими используются пьесы для дуэта «учитель-ученик»: «Солнечный дождик», «На лужайке» из сборника Р. Бажилина, «Шесть утят», «Летка-Енка», «Песенка про кузнечика» и др. из сборника Г. Бойцовой «Юный аккордеонист».

Ощущая поддержку педагога, юный исполнитель охотно включается в процесс совместного творчества, шаг за шагом приходит к осознанию своей равноправной роли в ансамбле и полноценному восприятию художественно-образной составляющей музыкального произведения. Учитель в данной ситуации выступает и чутким партнером, и внимательным наставником, стремящимся выработать у своего подопечного навыки ансамблевой игры. Дуэтное музицирование, как правило, способствует успешному преодолению различных психологических напряжений-зажимов, возникающих у ребенка в ходе сольного исполнения.

Ансамблевое музицирование с педагогом позволяет ребенку уже на раннем этапе обучения почувствовать себя артистом. Выступления надолго запечатлеваются в памяти, становятся стимулом к дальнейшим занятиям на инструменте, способствуют формированию авторитета наставника, вызывающего уважение и доверие родителей.

Из опыта известно, что играть в ансамбле нравится ученикам, поэтому пьесы можно проигрывать индивидуально с каждым учеником, а можно объединять обучающихся в дуэты, трио (по усмотрению педагога, исходя из возможностей инструментов, их наличия). Для дуэта (трио) важно подобрать обучающихся, равных по музыкальной подготовке и владению инструментом. Кроме того, нужно учитывать межличностные отношения участников[3].

Для начинающих ученических дуэтов желательно выбирать образные пьесы, например «Ёжик» Д. Кабалевского. Маленьким ученикам это очень понятный музыкальный и художественный образ. Очень удобное произведение, так как может исполняться только правой рукой. В начале каждый участник знакомится с нотным текстом. Выявляются закономерности. Так в этом произведении мелодия ведётся по трезвучиям. В первой партии в восходящем движении, во второй партии в нисходящем движении. Одинаковый штрих «стаккато» и интервал «секунда» помогают создать колючий образ ёжика. Динамическое развитие, а потом движение от субито пиано помогает выстроить художественный образ: прогулку зверька (движение, спрятался, опять показался, ушёл в лес и т. д.) [4].

Важно при работе с начинающими в ансамбле правильно подобрать методы обучения: словесно-индуктивный, частично-поисковый, творческий, наблюдение, сопоставление.

Любая из форм ансамблевого музицирования определяется принципом единства участников в процессе выявления и претворения художественно-образной составляющей репертуара:

– общего эмоционального строя;

– стилистики;

– темпа, метра, ритмической пульсации (синхронности звучания);

– динамического баланса, нюансировки, агогики;

– приоритетных функций различных фактурных элементов.

Работая над ансамблевым исполнением с обучающимися, которые получили определённые умения и навыки, преподаватель много усилий прилагает для достижения синхронности при взятии и снятии звука, соотношения динамики в партиях аккордеонов, штрихов, ощущения ритма, развития мелодии. Для освоения ансамблевых элементов на уроках предпочитаем играть гаммы в унисон разными штрихами, для младших обучающихся только правой рукой. Учимся слушать и слышать друг друга.

Таким образом, ансамблевая игра помогает ученику закреплять умения и навыки, приобретенные на уроках в специальном классе, хорошо развивает чувство ритма, гармонический слух, содействует комплексному освоению многоэлементной структуры музыкального произведения и богатейшего арсенала средств музыкальной выразительности. Охват разнообразного репертуара благоприятствует пополнению запаса художественных впечатлений юного музыканта, обогащает его творческое мышление и музыкальный вкус.

Хочется отметить роль педагога в процессе работы с ансамблем. В музыкальной педагогике на первый план выходит образ учителя, увлеченного музыкой, эмоционально отзывчивого, компетентного в профессиональных вопросах, постоянно самосовершенствующегося. Самореализация педагога, его творческо-исполнительская, методическая, педагогическая деятельность накладывает свой отпечаток на сознание учеников и помогает моделировать собственную профессиональную компетенцию.

Немаловажен вопрос и о подготовке домашнего задания. Сложными вопросами являются привитие навыков самостоятельной работы и организации домашних занятий обучающихся. Самое главное, научить ученика видеть свои ошибки, для этого мы составляем план самостоятельной работы, порядок отработки тех или иных трудностей, дозировка для каждого вида деятельности. В домашние задания включаем такие виды деятельности как чтение с листа, транспонирование, подбор по слуху, исполнение аккомпанемента. В результате у участников ансамбля интенсивно формируются музыкально-художественные и слуховые представления, развиваются музыкальные способности, творческая фантазия, происходит существенное расширение кругозора.

Важным моментом в работе является подбор репертуара. При подборе музыкальных произведений важно учитывать желания обучающихся: решение воспитательных и учебных задач значительно облегчается, когда исполняемая пьеса вызывает интерес у детей. Очевидно, что содержание музыкальных произведений должно отличаться яркостью музыкальных образов, быть увлекательным, эмоционально захватывающим. Руководитель должен постоянно поддерживать интерес к

исполняемым произведениям, ставя перед участниками детского коллектива все новые художественно-исполнительские и познавательные задачи.

Работа в ансамбле объединяет детей, дает понятие о чувстве партнерства, взаимовыручки, снимает скованность, ускоряет процесс овладения навыками публичных выступлений, помогает перешагнуть через «я стесняюсь», поверить в себя [7]. Дети не только получают удовольствие от ритма движений, от звучащей музыки, от согласованности совместных действий, вызываемых красотой игровых движений, элементов художественного творчества, достигнутого результата, но и вместе переживают горечь неудачи, поражения, неудовлетворенность достигнутыми результатами, обиду и т.п. Эмоциональное разнообразие – вот то, что следует поддерживать и старательно развивать. Учить ребёнка выражать свои чувства во время исполнения произведений – это значит учить его управлять своими эмоциями, что позволяет взрослеющей личности избавиться от скрытых комплексов и неуверенности.

**Список литературы:**

1. Бажилин, Р. Школа игры на аккордеоне. – М., 2003.

2. Готлиб, А. Основы ансамблевой техники. – М.,1971.

3. Имханицкий, М., Полун, Б. Трио баянистов: Вопросы теории и практики: Репертуарно-методическое пособие. Вып. 1. – М., 2004.

4. Пуриц, И. Вопросы формирования техники звукоизвлечения на баяне. – М., 1989.

5. Ушенин, В. Работа с ансамблем русских народных инструментов: Методическое пособие. – М., 1986.

6. Ушенин, В., Полун, Б. Трио баянистов: Вопросы теории и практики: Репертуарно-методическое пособие. Вып. 2. – Ростов-на-Дону, 2010.

7. Ушенин, В. Школа ансамблевого музицирования баянистов. Часть 1. 2-4 классы ДМШ. – Ростов-на-Дону, 2011.

***Коваль Е.И.,***
***преподаватель специальности «Музыкальное искусство эстрады»***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ - Югра***

# МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ФОРМИРОВАНИЮ НАВЫКА СКЭТОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ НА УРОКАХ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛА

Методические подходы к формированию навыка скэтовой импровизации содержат практические рекомендации к особенностям фразировки, ощущению ритма, интонирования и способам звукоизвлечения, которые основаны на анализе конкурса на лучшее исполнение джазового стандарта «Swing time», реализуемого в Сургутском музыкальном колледже для студентов II-IV курсов специальности «Музыкальное искусство эстрады». Цель конкурса – подготовить студентов к профессиональному творчеству, научить правильно интерпретировать заданный музыкальный материал, выразительно и убедительно доносить его до слушателя. Задача исполнителей – выработать собственную индивидуальную манеру исполнения, совершенствовать импровизационно-творческие способности и исполнительское мастерство. Вокальная импровизация является способом выражения эмоций и внутренних переживаний исполнителя и выявлением его личностных качеств. Это говорит о том, что с помощью импровизации солист может более ярко проявить свою индивидуальность.

Начиная с первого этапа обучения эстрадно-джазового вокала, необходимо найти свой стиль исполнения музыкального произведения. На 1 курсе студенты начинают петь скэт. Скэт – это вокализация звуков и слогов, которые имеют музыкальный смысл, но не имеют точного перевода [6]. Эстрадно-джазовые вокалисты используют различные стилистические подходы в скэте, это можно сравнить с использованием разных диалектов в одном языке. В определенной степени выбор того или иного звука и слога является своеобразной загадкой, можно лишь сказать, что звуки и их сочетания формируют особый синтаксис. По мнению педагога А.С. Полякова [4], почти во всех формах эстрадно-джазового пения чувствуется влияние афроамериканской культуры, выражающееся во фразировке и импровизационности. Если рассматривать джазовый вокал, то скэтовая импровизация является одной из отличительных и знаковых его черт. По мнению педагогов и музыкантов О.М. Степурко, П.К. Корнева, А. В. Карягиной, современный джазовый вокалист хоть и не обязан использовать скэтовую импровизацию, но должен уметь петь скэт [6,1,2]. Вокальная импровизация требует специфических приемов и

способов звукоизвлечения. По версии большинства джазовых исполнителей и преподавателей, невозможно научиться импровизировать, не копируя мастеров джаза [6,1,2,4]. Копирование других исполнителей джаза может быть использовано как методический инструментарий, требующий особого подхода. При правильном его использовании можно добиться определенных результатов, но неосмысленных, не осознанных критически и творчески грамотно, чтобы впоследствии вокалисту иметь успешную джазово-исполнительскую практику, а именно: прослушивание джазовых исполнителей для выбора собственной интерпретации произведения; использование мелодических и ритмических фраз из скопированного соло можно применить в своем выступлении; использование скэт-языка, «тарабарского языка» (сочетание разных слогов), который можно наложить на музыкальную гармонию, ритмическую пульсацию; воспроизведение скэт-языка по импровизациям джазовых исполнителей; заимствования оригинальных мелодических фраз, эффектов саунда; анализ обыгрывания того или иного аккорда для применения в импровизации; анализ разнообразных средств музыкальной выразительности, использованных певцом при исполнении кульминации; анализ слоговых средств скэт-языка, артикулируемых певцом фраз скэт-языка артикулируются фразы: (морденты, форшлаги, глиссандо, «подъезды» и т.д.); умение применять необходимые приёмы, добиваться свободы в исполнении и получения удовольствия от исполняемой импровизации; впевание основной темы выбранного джазового скэт-стандарта в соответствии с предъявляемыми требованиями (критериями к качеству джазовой импровизации).

О.М. Степурко в своем пособии «Скэт-импровизация. Орнаментика стиля соул» подчеркивает, что скэт-слоговая мелодико-ритмическая вокальная импровизация, а также речевая составляющая композиций может быть исполнена со смыслом или же без него [6]. Скэт-импровизация должна содержать в себе разные смысловые значения, которые делятся по функциям:

1. Подбадривание музыкантов и усиление драйва. Например, русский бэнд «Терем квартет» довольно часто прибегает к этой форме. В композиции «Sweet Cadillac» Дюк Эллингтон использует скэт с одной стороны как самостоятельное звено, с другой – вопросно-ответная форма его скэта даёт ощущение именно драйва и подбадривания.

2. Усиление драматичности. К примеру, Эл Джонсон, исполнитель главной роли в фильме «Певец джаза».

3. Удачной «добавкой» к эстрадному, «варьетешному» вокалу. Например, композиции Жанны Агузаровой, в частности, песня «Кошки не похожи на людей».

4. Усиление комичности ситуации. Leo Watson внёс в скэт помимо инструментального подхода, также комичность фраз.

5. Вступление. В блюзе часто начинают с каких-то речевых, отвлечённых от темы моментов, некоторых элементов вокализа, которые впоследствии перешли в такое популярное направление, как соул. К примеру, как Sister Rosetta Tharpe так и р-эн-би певица Марайя Кэри начинают свои композиции с воспроизведения небольших мотивов, которые не относятся непосредственно к самому материалу.

6. Подражание другим вокалистам. Например, Э. Фитцджеральд, Д. Кэрролл и др. подражали в своих соло манере Луиса Армстронга.

7. Скэт-подголосок к инструменту или второму вокалисту в качестве мелодико-ритмического противовеса исполнителю ведущей мелодической линии, как, например, в дуэтах Л. Армстронга и Э. Фитцджеральд.

8. Равноправное использование вокальных инструментальных партий. Пример: аранжировки, написанные Р. Кониффом « Besame mucho».

По методике О.М. Степурко, изучение скэт-импровизации может косвенно помочь преодолеть некоторые проблемы с интонированием: «… исчезнут «левые» ноты и останутся только те, которые «цепляют». Также автор отмечает, что джазовый вокал основан на трёх основных стилистических особенностях: парадоксальный саунд, т.е. индивидуальная окраска звука; заниженное интонирование, пришедшее в джаз и блюза; фразировка «офф бит», т.е. выделение слабой доли как противопоставление «граунд-биту» [6].

М. А. Фуксман пишет о важности языка как речевой составляющей вокальной импровизации и предлагает некоторые решения преодоления чужеродности звучания через подачи некоторых элементов на русский манер [7]:

1. Триольная свинговая пульсация восьмых. Вместо ду-йа-ду-дн можно использовать более понятные слоги: Лида и Лада, где гласная может быть удлинена как Лиида и Лаааda. По нашему мнению, такой приё вполне допустим, ведь в этом словосочетании можно изменить долготу и второго слога также, что позволит разнообразить рисунки.

2. Замена джазовой артикуляции «да-дат» на «до-мик».

3.Подражанием инструментам:

– духовым инструментам в вокале соответствуют: «да», «ду» «дат», «дн», «бап», «би», «шу», «луи»;

– басовый барабан изображается посредством слогов «ду», «бу», вариация - «ту»;

– малый барабан поётся через «ка», «ке»;

– тарелки через «тей»,«цей», вариации - «тей» (полная форма), «ти» и «тй» (сокращённая);

– хай-хет: Звук закрытого хэта с помощью «ти», «ть», «ки», «кь», «чи», «чь». Вариации полной формы - «ки», «чи»; вариации

редуцированной формы - «ть», «кь», «чь». Базовые слоги для открытого хай-хэта - «тей», «кей», «чей» и другие.

Существуют скэтовые слова в джазе, которые возможны только при использовании английского языка. К таким можно отнести шумовые звуки: «p», «t», «k»; дифтонги, которые используются как подражание сурдинам - «du», «wa».

А.В. Карягина считает ошибочным начинать изучение джазового вокала с освоения навыка скэтовой импровизации и предлагает следующие методические рекомендации для эстрадно-джазовых вокалистов в освоении техники скэтовой импровизации: опираться на фонетическую базу английского языка в произношении и выборе скэтовых слогов, использовать переднеязычные и губные гласные, пытаться копировать артикуляцию инструменталистов и использовать открытые или закрытые слоги в зависимости от фразировки [1].

О.М. Степурко рекомендует начинать освоение навыка скэтовой импровизации по двум направлениям: первое — это сочинение импровизационных соло по принципу опевания гармонии разными ладами и с использованием чужих фраз; второе — разучивание соло мастеров джаза [6].

По мнению О.М. Степурко, существуют различные подходы к построению скэтовой импровизации, предлагаемые как педагогами-вокалистами, так и инструменталистами. Их можно классифицировать на следующие: по ладовому методу, по ритмическому методу, составление фраз из лейтмотивов, составление фраз из «словаря», составление фраз с помощью системы вводных тонов, построение импровизации по квартовому кругу.

В течение нескольких лет проведения конкурса «Swing time» на лучшее исполнение джазового стандарта проведена опытно-поисковая работа по формированию навыка скэтовой импровизации у студентов специальности «Музыкальное искусство эстрады». Результаты проведенного анализа позволили сделать следующие выводы: скэтовая импровизация по ладовому, ритмическому методам и импровизация на основе мелодии являются наиболее приемлемыми методическими подходами и приёмами к формированию скэтовой импровизации на уроках эстрадно-джазового вокала в Сургутском музыкальном колледже. Преподавателям важно обращать внимание при изучении джазового стандарта на выбор скэтовых слогов и фразировку, вариативность, а также учитывать индивидуальные особенности студентов.

**Список литературы:**

1. Карягина, А. В. Джазовый вокал: практическое пособие для начинающих / А.В. Карягина. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2008.

2. Корнев, П.К. Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX в.: традиционное, новое, авангард. Часть 6. 2000-е гг. // Вестник СПбГУКИ, № 3. 2015. С. 69-82.
3. Мошков, К. В. Великие люди джаза / К.В. Мошков. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2010.
4. Поляков, А.С. Методика преподавания эстрадного пения. Экспресс-курс [Текст] / А.С. Поляков. – М.: ООО «Издательство «Согласие», 2015
5. Романенко, В. В. Учись импровизировать: учебное пособие / В.В. Романенко. – Москва: Смолин К. О., 2003.
6. Степурко, О. М. Скэт-импровизация. Орнаментика стиля соул / О.М. Степурко – Москва: Камертон, 2006.
7. Фуксман, М. Метр и ритм: число и энергия. Статья 2// Сборник «Музыкальное образование».ФГОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова», 2011. С. 53-66.

***Рындина О.В.,***
***преподаватель специальности***
***«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ КОЛЛЕДЖЕ

Настоящая статья посвящена особенностям работы концертмейстера в классе хорового дирижирования в музыкальном колледже.

Цель статьи – сформулировать компетенции и навыки, которыми должен овладеть начинающий концертмейстер в дирижерском классе, важные аспекты во взаимодействии со студентом-дирижером, этапы работы над произведением. В статье мы опираемся на методическую литературу, посвященную концертмейстерскому искусству, а также на практические наблюдения и опыт, приобретенный в Сургутском музыкальном колледже в классах преподавателей хорового дирижирования А.В. Самойлиной, В.М. Никифоровой, Т.М. Киреевой, О.А. Чугаевской.

Концертмейстер – многогранная профессия, включающая в себя исполнительские качества, владение своим инструментом, образным мышлением, воображением, общую музыкальную одаренность. Вместе с солистом, дирижером концертмейстер создает единое исполнение музыкального произведения. Характерной особенностью концертмейстерского искусства является то, что рамки охвата вниманием

музыкального текста во время исполнения более широкие, чем у пианиста, играющего сольные произведения. Концертмейстер постоянно играет «наощупь», в поле зрения у него нотный текст, дирижер, студент.

Работа концертмейстера в дирижерско-хоровом классе имеет иную специфику, чем при работе с солистом-инструменталистом или вокалистом. Студент, который поступает в музыкальный колледж на 1 курс, начинает свое профессиональное обучение не только как дирижер, но и как музыкант. Опорой и наставником на этом пути для него является не только преподаватель по дирижированию, но и концертмейстер, который является активным участником учебного процесса. Именно с концертмейстером студент будет налаживать контакт.

А.С. Крыловская в своей статье, посвященной особенностям работы концертмейстера в классе хорового дирижирования, цитирует профессора Санкт-Петербургского государственного института культуры В.Е. Ровнера, в классе которого она работала концертмейстером: «…главная задача дирижерского класса заключается в развитии личности студента до высоко таланта, а талант проявляет себя в творчестве, творчество же невозможно без высокоразвитого мышления»[1,206].

Первое исполнение произведения студентом-дирижером с концертмейстером в классе должно передавать замысел композитора, драматургию, образ произведения, над которым студенту предстоит работать. Концертмейстер является интерпретатором произведения, и им должна быть проведена тщательная подготовительная работа. Необходимо определить стиль эпохи произведения, индивидуальные черты композитора, проанализировать поэтический текст, соотнести его с музыкальным воплощением образа произведения. В.Н. Чачава во вступительной статье к книге английского пианиста-аккомпаниатора Дж. Мура «Певец и аккомпаниатор» пишет: «…Мур основывается на теснейшей взаимосвязи между музыкой и словом, присущей всем наиболее значительным вокальным произведениям»[4,10]. В поиске образного содержания произведения концертмейстеру помогает поэтический текст, поэтому анализ его содержания важен для исполнителя.

Затем необходимо провести вокально-хоровой анализ, изучить партии голосов, учитывая тембральную окраску голоса, дыхание поющих. Необходимо изучить гармонический план партитуры по вертикали и проанализировать развитие партии каждого голоса по горизонтали. При исполнении партий на рояле необходимо стремиться к преодолению молоточково-ударной природы инструмента, исполнение должно быть связным и певучим, на *legato*. Важным этапом работы является подбор удобной аппликатуры, использование педализации при исполнении партитуры необходимо минимизировать.

На I этапе работы над произведением в классе в тандеме с преподавателем и студентом происходит анализ исполнительской линии

партий, динамического плана, уточняется форма произведения, штриховое разнообразие, расставляются ауфтакты вступления-снятия звука. «Студент колледжа только учится быть дирижером, поэтому педагог объясняет и ставит задачу перед ним. В процессе работы студент проявляет свободу в своих дирижерских показах, появляется собственная интерпретация, складывается художественный образ, тогда концертмейстер может играть «по руке»[1,207].

В своей работе концертмейстер не должен забывать о таком навыке, как чтение с листа, который необходимо совершенствовать. В процессе собственного обучения в профессиональной организации концертмейстер не сталкивается с чтением хоровых партитур. В связи с этим на начальном этапе работы необходимо много читать с листа хоровые партитуры *a capella* и хоры с сопровождением. При чтении с листа хоровых партитур ситуация осложняется большим количеством нотных строчек, партий, концертмейстеру необходимо быстро ориентироваться в вертикальных гармонических построениях, в то же время соблюдая мелодическое горизонтальное развитие каждого голоса. Е.М. Шендерович в своей книге говорит о том, что «нужно научиться быстро осваивать музыкальный текст, охватывая его комплексно» [5,31].

Не менее важным профессиональным навыком, который необходимо развивать концертмейстеру в дирижерско-хоровом классе, является многоплановое внимание. При исполнении произведения, концертмейстеру необходимо смотреть в нотный текст и периферийным зрением видеть жесты дирижера. Для этого необходимо хорошо знать партитуру произведения. «Аккомпаниатор должен обладать хладнокровием и быстротой реакции, чтобы выйти в любой момент из трудного положения» [5,6].

На II этапе работы над произведением уделяется внимание каждой части произведения, переходам между частями, выявляются местные кульминации, проводится детальная работа над партиями, сочетаниями голосов.

«Пианист для достижения больших результатов в аккомпанементе должен усвоить законы ансамблевых отношений, развить чуткость к партнеру…» [5,4]. Ансамблевое взаимодействие между студентом-дирижером и концертмейстером проявляется в момент появления, окончания и развития звука в руке дирижера и на рояле. Жест дирижера должен быть точен и понятен.

III этап работы над произведением – это работа над формой, определение генеральной кульминации, драматургии развития, подготовка к итоговому исполнению на контрольном мероприятии. Концертмейстер является связующим звеном между педагогом и студентом. Он имеет свое видение произведения, высказывает мнение относительно трактовки и концепции.

При первом знакомстве со спецификой работы в дирижерско-хоровом классе перед концертмейстером возникает проблема изучения методической литературы, посвященной хоровому дирижированию, для овладения терминологией, жестами, дирижерскими показами (размерной сетки, динамических нюансов, штрихов, ауфтактов). Достаточное количество времени надо уделять чтению партитур, учитывая, что при исполнении на рояле, необходимо стремиться к плавному голосоведению, к тембральному разнообразию голосов, с целью имитации вокального исполнения. Одной из задач также является развитие цепкого многопланового внимания.

В Сургутском музыкальном колледже знакомство с хоровыми партитурами, чтение их с листа проходит в рамках учебного модуля УП.03 Чтение с листа и транспозиция. В течение двух семестров студенты учатся прочитывать и исполнять хоровую партитуру, знакомятся с голосами в хоре, их тембральными особенностями. Мы считаем, что навыку чтения с листа хоровых партитур следует обучать в профессиональных организациях для того, чтобы выпускник овладел компетенциями концертмейстера хора, был готов к работе после получения образования.

Таким образом, универсальность и исключительность профессии концертмейстера класса хорового дирижирования, владеющего исполнительским, концертмейстерским, ансамблевым, педагогическим искусством, уникальна по своим профессиональным качествам.

**Список литературы:**

1. Крыловская, А.С. Особенности работы концертмейстера в классе хорового дирижирования // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2021. – том 224. – С.205-213.
2. Крючков, Н.А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения: учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки». – 2017. – 112с.
3. Мосин, И.Э. Творческая работа в концертмейстерском классе: Учебно-методическое пособие. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки». – 2017. – 112с.
4. Мур, Дж. Певец и аккомпаниатор. – М.: Радуга, – 1987. – 432с.
5. Шендерович, Е.М. В концертмейстерском классе: размышления педагога / Е.Шендерович. – М.: Музыка. – 224с.

***Шатских Ю.В.,***
***преподаватель специальности***
***«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)***
***Есиневич М.В.,***
***студентка 4 курса специальности***
***«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)***
***БПОУ ХМАО-Югры «Колледж-интернат***
***Центр искусств для одаренных детей Севера»***
***г. Ханты-Мансийск,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

# «ВЕРНОСТЬ В ЛЮБВИ»: О «НЕОБЪЯВЛЕННОЙ» ПРОГРАММНОСТИ В МУЗЫКЕ ИОГАННЕСА БРАМСА

*«А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь;*
*но любовь из них больше»*
*Библия. Новый завет.*
*Первое послание к Коринфянам святого апостола Павла*

Романтизм – одно из наиболее заметных идейных и художественных явлений, в том числе музыкальных. Зародившись в конце XVIII века, он оказал колоссальное влияние на формирование эстетических взглядов, пожалуй, всех последующих поколений. Романтизм дерзнул освободиться от догматизма предыдущих эпох. Он впервые обратился к Человеку как центральному объекту своих изысканий и возвысил мир его переживаний и чувств.

Среди последователей романтизма особняком стоит творчество композитора, выросшего в квартале бедняков в Гамбурге, вкусившего все житейские тяготы, однако при этом несломленного. Будучи самоучкой, благодаря своему таланту и упорному труду, ему удалось стать одним из самых исполняемых композиторов в мире. Имя его – Иоганнес Брамс.

Наследие выдающегося немецкого композитора *Иоганнеса Брамса (1833–1897)* обширно и охватывается различные музыкальные жанры. Особого внимания заслуживает его фортепианная музыка. По свидетельствам современников, Брамс был превосходным пианистом. Однако особенности характера и склад личности не позволили ему снискать широкой известности и славы у публики. Он предпочитал камерные вечера и общение в кругу близких. Гений Брамса находил выражение в глубоко личном, почти исповедальном облике пианизма.

Иоганнес Брамс является продолжателем высоких традиций немецкой «непрограммной» музыки. Здесь его имя стоит в ряду с *Иоганном Себастьяном Бахом (1685–1750)* и *Людвигом ван Бетховеном (1770–1827)*. В сочинениях Брамса мы не найдем программности в

привычном нам виде. В связи с Брамсом мы говорим, прежде всего, о скрытой программности, если позволите, о программности, которую подчас не подразумевал и сам композитор. Маленькие подсказки к раскрытию подлинного авторского замысла мы можем отыскать в его эпиграфах и посвящениях, в письмах и жизненных обстоятельствах.

Как известно, фортепиано было излюбленным инструментом композитора. К нему Брамс обращался на протяжении всей своей жизни и оставил для него большой репертуар, как сольный, так и ансамблевый.

Четыре баллады ор. 10 – произведения, завершающие ранний период фортепианного творчества композитора. Они увидели свет летом 1845 года. Обращение к этому жанру не ново для композиторов-романтиков. Однако Иоганнес Брамс избирает иную трактовку баллады, нежели *Фридерик Шопен (1810–1849)* и *Ференц Лист (1811–1886).*

Песенная природа баллад Брамса свидетельствует о народных истоках его музыкального языка. Так, баллада ре минор ор. 10 № 1 имеет авторскую отсылку к шотландской народной балладе «Эдвард». С ней Брамс познакомился благодаря сборнику «Голоса народов в песнях» немецкого историка и философа *Иоганна Готфрида Гердера (1744–1803)*. На много лет эта книга стала настольной для Брамса. Примерно так, чуть позже, черпал свое вдохновение в сборнике немецких народных песен «Волшебный рог мальчика» австрийский композитор *Густав Малер (1860–1911)*.

Народная шотландская баллада «Эдвард» пронизана духом и образностью старинного эпоса – родовых преданий и саг. Ее форма и содержание типичны для Северной Европы. Известно, что к схожему сюжету также обращались композиторы *Карл Лёве (1796–1869), Франц Шуберт (1797–1828)* и *Петр Ильич Чайковский (1840–1893)*. Баллада повествует о диалоге матери с сыном, в ходе которого он признается, что его меч обагрила кровь отца. Эдвард глубоко опечален и раскаивается в содеянном. В итоге он винит в случившемся свою мать и шлет ей проклятье.

Очевидно, что, обращаясь к подобной драматургической основе, Брамс тяготеет к психологизации жанра баллады. Попробуем разобраться в причинах этого выбора. Как мы уже говорили, баллады Иоганнеса Брамса – сочинение раннего периода творчества. Многие исследователи указывают на увлеченность Брамса музыкой и идеями *Роберта Шумана (1810–1856)*. Е.М. Царева даже называет баллады «воплощением брамсовской «шуманианы» [10, стр. 69].

Мы знаем, что Брамс был дружен с четой Шуманов – Робертом и *Кларой (1819–1896)* и, действительно, испытывал определенное их влияние, как творческое, так и человеческое. В дом Роберта Шумана Брамса ввел знаменитый австро-венгерский скрипач *Йозеф Йоахим (1831–1907)*. Брамс благоговел перед Шуманом, ему он обязан своим

становлением. Шуман, в действительности, открыл для Брамса «новые пути». Брамс также был очарован женой Роберта – Кларой, он стал ее близким другом и пронес это светлое чувство через всю свою жизнь.

В данной связи следует отметить, что непосредственным предшественником баллад у Брамса являются Вариации на тему Роберта Шумана, на рукописи которых есть авторская пометка – «Небольшие вариации на Его тему, посвященные Ей» [4, стр. 224]. Брамс не скрывал своего особого отношения к Кларе Шуман, об этом можно судить по его многочисленным письмам к ней, полным нежной чувствительности. При этом Брамс был человеком чести, убежденным протестантом и уважал супруга своей «невольной» возлюбленной. Можно лишь предполагать насколько мучительными для него были сложившиеся обстоятельства, в особенности в период продолжительной болезни Роберта Шумана.

Эта двойственность натуры Брамса, его мятежный дух отразились и в его творчестве. К примеру, мы можем утверждать, что Брамс любит «играть в гемиолу», предпочитает сопоставление мажорной и минорной окраски, а также смело использует прихотливую метроритмику. В музыке Брамса преобладает симфонический принцип развития тематического материала. Например, в Балладе ор. 10 № 1 мы видим оркестровое устройство фактуры, в частности, терцовые и октавные удвоения. Этот стиль, «нащупанный» Брамсом еще в начале своей карьеры, остался с ним на всю жизнь. Брамс не получил системного музыкального образования, поэтому многие его композиторские находки были сделаны им по наитию. Иногда кажется, что музыка Брамса развивается как будто из ничего, из своего собственного начала. Несмотря на то, что, как мы уже выяснили, музыка Брамса не является программной, она личностно окрашена. В ней тем или иным образом отразились ключевые события жизненного пути композитора.

Разбираясь с возможными причинами возникновения симпатии Брамса к Кларе Шуман, можно выдвинуть много весьма любопытных теорий. К примеру, мы видим, что Клара была старше Брамса. Примечательно в данной связи, что значительную разницу в возрасте мы можем наблюдать у родителей композитора – *Иоганна Якоба Брамса* и *Кристианы Ниссен*. В этой паре Кристиана была на 17 лет старше своего супруга. Возможно, почти болезненную привязанность Брамса к Кларе Шуман можно было бы объяснить обстоятельствами детства композитора. Многие музыковеды усматривают в подобном поведении Брамса проявление так называемого эдипова комплекса, который впервые подробно описал *Зигмунд Фрейд (1856–1939).* Брамс скончался в преддверии XX века, когда открытия в области физиологии и психоанализа, в том числе труды Фрейда и его последователей, были широко распространены. По этой причине подобные ассоциации кажутся нам уместными.

Анализируя жизненный путь композитора, невольно приходишь к выводу, что любовь Иоганнеса Брамса к Кларе Шуман в определенной степени абсолютна. Как писал один из крупнейших мыслителей XX века *Эрих Зелигман Фромм (1900–1980)*: «Если я на самом деле люблю кого-то – я люблю всех и люблю весь мир, я люблю жизнь» [9, стр. 82]. Для Иоганнеса Брамса Клара Шуман стала путеводной звездой – манящей, но недосягаемой. Она долго освещала путь Брамса-композитора и Брамса-человека, когда же эта звезда угасла, он обратился к текстам Священного Писания и создал, не имеющее аналогов в мировой музыкальной литературе, сочинение. «Четыре строгих напева» для баса и фортепиано ор. 121 были закончены Брамсом в 1896 году. В них впечатляет все: выбор литературной основы и масштаб ее воплощения, выразительность декламационного стиля письма и полярность регистровых контрастов, сдержанность высказывания и его сила воздействия на слушателя.

«Четыре строгих напева» – это своего рода духовное завещание Брамса. Цитируя австрийского музыковеда и композитора *Ганса Галя (1890–1987)*: «…Брамс, который в течение всей жизни не давал заглянуть в свой внутренний мир, высказывает здесь собственный символ веры. Здесь во весь голос заявляет о себе тоска человека, который никогда не имел возможности выразить свои самые благородные, самые живые чувства иначе как в музыке. И здесь перед нами буквально его последнее слово, та его последняя сокровенная мысль, которую он должен был выразить как человек и художник» [3, стр. 200].

В нашей стране сложились богатые традиции исполнения немецкой музыки. Не в последнюю очередь, благодаря схожести ментальности и, отчасти, языкового устройства двух наших наций. Интерес к музыке Иоганнеса Брамса никогда не угасал, вопреки холодности восприятия его творчества Петром Ильичом Чайковским и *Антоном Григорьевичем Рубинштейном (1829–1894)*. И это неудивительно, ведь в музыке этого композитора нет ничего рассчитанного на внешний эффект, она идет от сердца к сердцу и покоряет вас с первых нот, вне зависимости от того, любите ли вы Брамса.

**Список литературы:**

1. Дейтерс, Г. Иоганнес Брамс. М.: Библиолайф. 2009. – 169 с.
2. Друскин, М. С. И. Брамс: Монография. Л.: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1988. – 95 с.
3. Галь, Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера-три мира. / вступ. ст. И. Ф. Бэлзы; коммент. И. С. Рожновской. Москва: Радуга, 1986. – 477 с.
4. Гейрингер, К. Иоганнес Брамс / предисл. Б. Левика. Москва: Музыка, 1965. – 432 с.
5. Грасбергер, Ф. Иоганнес Брамс / пер. с нем. В. Г. Шнитке. М.: Музыка, 1980. – 71 с.

6. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. – 490 с.
7. Музыка Австрии и Германии XIX века / под ред. Т. Цытович: учебное пособие. – Кн. вторая. М.: Музыка, 1990. – 528 с.
8. Роговой, С. И. Письма Иоганнеса Брамса. М.: Композитор, 2003. – 635 с.
9. Фромм, Э. Искусство любить. М.: Издательство АСТ, 2020. – 221 с.
10. Царева, Е. М. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1986. – 382 с.

## ВЫЯВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ОБУЧАЮЩИХСЯ. РАБОТА С ОДАРЕННЫМИ И ТАЛАНТЛИВЫМИ ДЕТЬМИ

***Лассель С.В.,***
***преподаватель музыкально-теоретических дисциплин,***
***заместитель директора по УМР,***
***МБУДО «Детская школа искусств им. Г. Кукуевицкого»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## НЕКОТОРЫЕ ФОРМЫ И МЕТОДЫ В РАБОТЕ НАД СМЫСЛОВЫМ СОДЕРЖАНИЕМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В МУЗЫКЕ

**Содержание** музыкального произведения тесно связано со словом, с литературой, а не с каким-то «абстрактным» содержанием, не имеющим аналогов в жизни. Музыкальное **содержание** имеет то идеальное **содержание**, которое есть не только в музыке, но и является сутью души музыки, искусства вообще. Иными словами, это жизненное, перенесенное человеком в музыку и преобразованное в ней, но выраженное художественными средствами. Поэтому объяснение содержания музыки только словами влечет за собой риск разрушить ее волшебное влияние на людей, а по выражению Г.Нейгауза, ощущение «чуда».

Так устроен учебный процесс, что познание музыки предполагает и объяснение, и высказывания детей, характеристики, суждения, использование основных понятий музыкального языка, формы, проявления фантазии и воображения, творческого восприятия музыки учащимися. И здесь возникает проблема, с которой мы сталкиваемся: разговоры на уроках разрушают воздействие искусства на ученика, превращают музыкальное искусство в учебный предмет ДШИ. Решение этой проблемы мы находим в словах музыканта-ученого С. Фейенберга: «…подлинная выразительность музыкальной фразы имеет ту же объективную силу, как и

мысль, выраженная словом… Глубоко ошибаются те, кто не признает за музыкой права на конкретность содержания. Скорее ищут его не там, где оно проявляется с полной силой». А проявляется содержание музыки с полной силой – в наших и детских ассоциациях. Именно в воображении символика искусства обретает конкретное образное воплощение.

По словам В. Медушевского, в любом музыкальном сочинении воспроизведены общие законы развития явлений объективного мира, которые отражаются в *ассоциациях*. Они отложились в нашем сознании, в человеческой психике, развивались по определенным законам, а значит и в искусстве. Поэтому человеческие эмоции живут и развиваются по конкретным законам и логике, свои психические состояния человек проявляет всем своим существом через речь.

Речевая основа музыкальной интонации делает возможным то, что музыка с большой точностью отображает разные характеристики эмоциональной речи: длину фраз, ритмическую организацию, тесситуру, звуковысотную линию, резкость или мягкость ударений, тембр. С помощью всего этого достигается определенное *эмоциональное состояние*.

В музыке сложилось большое количество типических моделей-интонаций, семантическое значение которых отложилось в глубинах нашей памяти, интуитивном представлении о **той или иной** эмоции (вспомним Д. Б. Кабалевского «Плаксу», «Резвушку», «Злюку»). Вслушиваясь, вживаясь в музыкальную речь **того или иного** композитора, дети осуществляют анализ, основываясь исключительно на интонационно-образном восприятии музыки − непосредственном знании, основополагающей характеристикой которого является целостность, эмоциональная выраженность. Единство интуитивного и сознательного прослеживается здесь как один из главных *методов*, позволяющих постигать процесс развития музыки, взаимоотношение целого и части в восприятии музыки.

В. Медушевский разработал теорию «художественного моделирования эмоций» в музыке. Вот некоторые «формулы», показывающие связи семантических значений внутри музыкальной эмоции:

| | | |
|---|---|---|
| Импульсивные, возбужденные, быстрые движения | +радостная, светлая окраска | = ликование |
| Резкие движения | +печальная окраска | =бурное отчаяние |
| Ожидание | +напряжение | =стремление, влечение, желание |
| Стремление | +недоведенность до цели | =томление |

1 пример (Л.ван Бетховен, Симфония № 9, часть 4), 2 пример (П.И. Чайковский Симфония № 5 1 ч., Л.ван Бетховен, увертюра «Эгмонт»), 3 пример (Э. Григ, «В пещере горного короля»), 4 пример (Н.А. Римский-Корсаков, «Шехеразада»).

Но сфера эмоций – это еще не духовная деятельность в ее содержательном смысле, а, скорее, механизм, с помощью которого на нас воздействует музыка. Эмоции нужно рассматривать в рамках конкретной художественной идеи. И тогда встает методологическая проблема: в чем заключается содержание музыки? В каком направлении надо развивать детские ассоциации, чтобы музыкальная культура учеников формировалась как часть всей их духовной культуры?

И, наверное, главное решение заключается в содержательном анализе музыкального образа, который ставит своей целью понять, в связи с чем возникли у композитора именно эти эмоции и что он хотел внушить слушателю? Путь воссоздания творческого процесса начинается от зарождения у автора художественной идеи произведения (оно и есть содержание музыки), и кончается поисками организации средств выразительности (формы), которая будет способна раскрыть смысл, идею автора в результативном впечатлении-выводе. Вот это результативное впечатление от прослушанной музыки и надо уметь высказать словами. Каждый ученик должен уметь поделиться тем, чему он научился у искусства.

Анализ музыки в его научном выражении – это процесс прослеживания того, как содержание определяет форму, как художественная идея произведения требует того или иного индивидуального выражения. Музыка – искусство временное, и пока мы не дослушали произведение до конца, результативное впечатление не может состояться. Сам процесс восприятия раскрывается в развитии, через тождество, контраст может полностью раскрыть смысловой процесс становления музыкальной формы. «Художественное (музыкальное) восприятие протекает одновременно в форме и ощущений, и восприятий, и представлений (образы предметов, воссоздаваемые памятью или творимые воображением) и абстрактное мышление» [5]. В самой человеческой психике содержатся объективные предпосылки к тому, чтобы у учеников формировалось восприятие музыки как движение от результата к процессу. Но главное – в процессе восприятия музыки прогнозируемое содержание произведения приводит к активному творческому процессу и к раскрытию художественной идеи. В этом суть метода – содержательный анализ музыки. Творческому восприятию – главному компоненту слушательской культуры – детей следует учить с первых классов.

Еще одна важная сторона восприятия музыки – различие в восприятии вокально-хоровых и инструментальных произведений. В вокально-хоровой музыке ведущим является понятийное начало, «программный смысл», задаваемый мышлению словом. Здесь факт единства содержания и формы связан с «понятийной драматургией» – содержанием литературно-поэтического текста. Наше восприятие опирается на смыслы, задаваемые словом, поэтому образное мышление,

эмоциональная оценка уже как бы предвосхищает собственно музыкальный смысл.

Совсем по-другому воспринимается инструментальная музыка – фортепианная, скрипичная, виолончельная и т.д. Здесь наше восприятие и мышление опираются целиком и полностью на музыкальные смыслы. При этом содержание музыки зачастую предстает как «сумма разрозненных» идей, которые просто невозможно объединить какой-либо содержательной мыслью. И здесь возникает вторая проблема: проблема формирования опыта восприятия учениками крупных инструментальных произведений целиком. Именно метод содержательного анализа (диалектико-драматургический) необходим при восприятии и анализе крупных произведений, так как здесь осуществляется прекрасная возможность организовать мышление учеников в целостный процесс.

Музыкальные смыслы в малых формах отличны и по-иному организованы, чем в крупных сочинениях. Если в малых формах есть конкретный четко обрисованный в содержании образ (одна музыкальная мысль-интонация), противопоставленный таким же конкретным образам, то в сонатно-симфоническом цикле – это диалектическое образование, интонационные противоречия внутри которого определяют дальнейшее развитие не только данной части, но и произведения в целом. Так, в Симфонии №5 Людвига ван Бетховена, «зерно-интонация» может **производить** музыкальные смыслы различные по настроению и драматургической роли в форме, и образы-смыслы, **произведенные** из единой интонации-зерна, становятся самостоятельными темами других частей. Из сопоставления возникает возможность дальнейшего движения музыки. Приходится слышать и сопоставлять не просто конкретные образы, но находить конфликтность элементов-интонаций внутри самой темы, следить, как она перерождается (порой в противоположность) и не только внутри части, но и проникает в другие разделы произведения (наподобие лейтмотивов). Ведь развитие в крупных произведениях определяется масштабной художественной идеей и драматургическими особенностями. Отсюда то умение, о котором говорилось выше. Умение прогнозировать результат развития на основе своего музыкально-жизненного опыта становится главным умением «нового уровня». Оно и формируется в процессе содержательного анализа, когда ученики пробуют свои силы в роли композитора.

Основной принцип моделирования художественно-творческого процесса: композитор-исполнитель-слушатель слиты воедино. Говоря о художественном восприятии, можно утвердительно сказать, что восприятие музыки как активного процесса немыслимо без отождествления себя в этом триединстве. «Соучастие» в становлении художественного замысла произведения (хотя и опосредованное) – это единственная деятельность слушателя, которая превращает восприятие

музыки в истинно продуктивный творческий процесс, содержанием которого становится сам процесс «разработки» идеи произведения.

Главное сделать содержанием музыки собственные мысли и чувства учеников, и тогда их ассоциативное мышление приобретет содержательное наполнение. Данный прием является альтернативой существующей методике «технологического» анализа музыкальных средств. Но для развития музыкальной культуры учеников одним из множества вариантов будет и такая их деятельность, когда они вместе с композитором будут постоянно осуществлять поиск, пытаться выдвигать гипотезы о возможном развитии в музыке и предвосхищать музыкально-драматургическое действие. «Я сам откликаюсь на музыку, когда я ее слушаю. Что со мной происходит?». Всегда интереснее не просто разобраться в том, с помощью какого комплекса средств выражена музыка, но и проследить, как она воспроизводит логику мыслей и чувств. Таким образом, чем раньше ученики включаются в процесс интонационно-стилевого постижения музыки, тем больше у них возможностей художественного познания музыки, вхождения в мир высокого классического искусства.

Интонационный анализ предполагает наличие ассоциативных соотнесений как с предшествующими произведениями, так и современными, в том числе со смежными искусствами и внемузыкальными явлениями. Путь познания музыкального произведения всегда своеобразен. Педагогические задания направлены на освоение интонационно-образной, временнóй природы музыкального искусства как на постижение музыкального мышления – специфического общения в рамках языка (сходство, различие жанров), так и на постижение особенностей музыкального мышления конкретного композитора, личности. Одна из тем – своеобразие танцевальности, песенности, маршевости в творчестве разных композиторов. Например, найти и сравнить общие и отличительные признаки в «Марше деревянных солдатиков» П.И. Чайковского и Марше из «Детского альбома» С.С. Прокофьева. Во-первых, марши разные по характеру, назначению, образному содержанию. Ученики по самой музыке могут убедиться, что сочинены они разными композиторами. Изобразив график музыкальной речи каждого композитора, мы создаем некое представление о почерке: у Чайковского − напевность, плавность, у Прокофьева − острота, четкость линий.

Детей также можно попросить продирижировать музыку, дописать название первого марша, изобразить музыкальные шаги во втором марше, звучащие в аккомпанементе. Клавиатура, нарисованная вертикально, соответствующая звуковысотной линии мелодий, позволяет ученикам попробовать исполнить мелодии маршей на слух. Предполагается попробовать нарисовать графическую запись нескольких произведений

разных композиторов, определяя, кому принадлежит то или иное сочинение (в данном случае П.И. Чайковский или С.С. Прокофьев).

Учащиеся накапливают слуховой интонационно-стилевой опыт пока вне осознания особенностей музыкальной речи композиторов, но путем сопоставления с музыкой других авторов.

Для того чтобы музыкальное произведение стало неотъемлемой частью духовного мира ученика, необходимо возвращаться к нему не один раз. Обращение к проблеме стиля обычно происходит в средних классах. Стиль в данном случае выступает как знание, нейтральное по отношению к личностному слышанию музыки. Ученик, выучив стилевые признаки, знает их, может обобщить, обладает высоким уровнем стиле-слухового анализа. Но проблема анализа стиля решается как проблема на уровне знаний, умений и может быть доступной ученику, если у него сформирован интонационно-слуховой опыт в младших классах. Развитие идеи личностного присвоения учеником музыки и видится в обращении к интонационно-стилевому подходу. Он связан с применением творческих, поисковых методов, связанных с самонаблюдением и направленных на воспитание детей. Например, три фрагмента: «Вальс цветов» из балета «Спящая красавица» П.И. Чайковского, Вальс Наташи С.С. Прокофьева и контрданс Л. ван Бетховена. При прослушивании произведений, авторы и названия учащимся не озвучиваются. Ученики сами должны ощутить разницу в стиле композиторов, разницу культур. Контрданс − народно-песенный, танцевальный. Первые два – вальсы.

Музыка эскизно разучивается с детьми, предлагается попеть, продирижировать, исполнить на воображаемых инструментах ритмический рисунок мелодии или пульс. В результате удается достичь того, что дети начинают «проживать» музыку как свое собственное сочинение и, вместе с тем, как бы переносятся в состояние другого человека, композитора. Пластическое интонирование музыки, вживание через сознательное свое «Я» – в этом цель воспитания искусством. Характеристика вальсов дается учениками: у П.И. Чайковского – бальный танец, в котором мелодия дышит широко, выражая светлое, приподнятое настроение; у С.С. Прокофьева – хрупкий, нежный, взволнованный, связанный с переживанием девушки, в мелодии которого есть дыхание, паузы, прерывающие мелодию. Здесь можно говорить о фактурных особенностях: П.И. Чайковский – опевание, С.С. Прокофьев – необычное перемещение в мелодической линии и т.д.

Интонационно-стилевой анализ ориентирует на постоянное взаимодействие различных форм и видов деятельности, различных способов интонирования: вокализация, хоровое пение, инструментальное исполнение, графическое изображение. Художественно-личностный опыт учеников становится неотъемлемой принадлежностью метода, позволяя интерпретировать (исполнять, оценивать) музыкальное сочинение.

Предполагается «соравноценность» процессов сочинения, исполнения, слушания. В итоге интонационный анализ представляет собой единство целого и части в их постоянных связях. Ниже приведены основные методы в работе над смысловым содержанием произведения, которые могут быть использованы на занятиях:

– вопрос-задание преподавателя;

– прослушивание нескольких произведений в их сопоставлении и интонировании, проживание-переживание собственного состояния;

– выявление «интонационного состава» (мелосное – линия, моторное, речевое, разговорное, звукоподражание);

– вербализация своего ощущения-чувства и повторное исполнение-интерпретация;

– интуитивно-образное определение стиля;

– сравнение музыкальных образов;

– определение языковых особенностей, жанра произведения, интонационно-стилевого своеобразия речи автора.

Анализ направлен, прежде всего, на раскрытие смыслового содержания и определения черт стиля произведения композитора. В результате учащийся проникает в своеобразный мир композитора, духовно сближается с искусством автора, осознает художественные и эстетические ценности произведения в целом.

**Список литературы:**

1. Асафьев, Б.В., Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е, доп. М.,1972.
2. Медушевский, В.В., О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
3. Нейгауз, Г.Г., Учитель и ученик, в Сб.: Методологическая культура педагога-музыканта / Под ред. Э. Б. Абдуллина, М., «Академия», 2002.
4. Поливода, Т.А. − Учебное пособие «Творческие задания как средство воспитания чувства музыкального стиля у детей младшего школьного возраста». Теория и методика музыкального воспитания с практикумом − Рубцовск, 2022.
5. Сохор, А.Н., Социология и музыкальная культура. М., 1975.
6. Фейнберг, С.Е., Пианизм как искусство. М.,1965.
7. https://studme.org/104603/pedagogika/kontseptsiya_razvivayuschego_muzykalnogo_obrazovaniya_shkolyar
8. https://revolution.allbest.ru/pedagogics/00273338_0.html

***Теньковских Д.В.,***
***преподаватель по классу саксофона***
***МБУ ДО «Детская школа искусств № 2»,***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

# ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ВОЛНЕНИЕ. ВОЗМОЖНЫЕ ПУТИ ПРЕОДОЛЕНИЯ

Выступление на сцене – это решающий момент в творческой жизни музыканта. Поведение на эстраде, самочувствие во время выступления, реакция на отношение аудитории – все это выявляется у каждого исполнителя по-своему. Чрезвычайно различны и формы подготовки к концертным выступлениям.

Проблема сценического волнения затрагивает каждого исполнителя. Чем важнее выступление, тем более взволнованным он чувствует себя перед концертом и во время игры на сцене. Главная задача исполнителя – найти способы и пути, позволяющие повлиять на свое самочувствие перед концертом. Но как бы ни были велики психологические сложности публичного выступления, они могут быть с успехом устранены, если музыкант будет владеть соответствующими приемами и способами их преодоления. В статье намечен ряд приемов и методов, которые помогут повысить психологическую устойчивость музыканта во время выступления на сцене.

**Сценическое волнение как исполнительская проблема.** Главной особенностью публичного выступления является усиление музыкального воздействия на исполнителя и слушателей. У музыканта встреча с публикой вызывает особенное состояние, по аналогии с которым переживания человека в других ситуациях определяются как волнение или стресс. Чувства и эмоции, которые возникают в процессе исполнения музыкального произведения, вызывают общее переживание и преобразуются в единую сплоченную форму.

Волнение исполнителя на сцене имеет ярко выраженные признаки состояния стресса. Реакция организма на исполнительское волнение проявляется так же, как и при других внешних воздействиях – эмоциональных, нервно-психических, физических перегрузках. Исполнительское волнение мешает исполнителю. Зачастую мысль о предстоящем выступлении вызывает мучительное состояние тревоги. Если это состояние длится довольно долго, то оно усиливается и наступает переутомление от волнения, появляются противоречивые реакции – безразличие, пассивность, депрессия и подавленность.

У многих музыкантов-исполнителей есть несколько стадий сценического волнения, связанного с концертным выступлением.

**Первая стадия – длительное предконцертное состояние.** Предконцертное состояние появляется лишь тогда, когда дата выступления установлена. Если до выступления достаточно много времени, то волнение появляется иногда и только нарушает душевное равновесие играющего.

Музыкант убеждает себя, что он еще сможет подготовиться. Но по мере приближения выступления мысль о нём всё чаще приобретает навязчивый характер и нервозности всё больше нарастает. Чем ближе дата концерта, тем отрицательные эмоции переживаются наиболее болезненно.

**Вторая стадия – концертное состояние как оно есть.** У большей части исполнителей появляется возбуждённое состояние, желание поскорее выступить, смешивающееся с неясной тревогой. У других – депрессией, упадком сил, который кажется исполнителю непреодолимым. У третьих оно сопровождается желудочными недомоганиями, головной болью, тошнотой. Появляется нервное состояние, раздражительность.

Практика музыканта-исполнителя показывает, что изучение состояния непосредственно перед концертом, является очень важным для педагога, так как в нём ясно проявляются признаки волнения, свойственные конкретному исполнителю. Может оказаться, что сам концерт проходит удачно. Но перед каждым выходом на сцену появляются неприятные ощущения прошлого концертного состояния. Оно может быть более сильным и способно подавлять позитивные эмоции – и опять вызвать болезненные и неприятные переживания.

**Третья стадия – промежуток между объявлением артиста и началом выступления.** Выход на сцену, остановка, поклон. Этот момент переживается очень остро и проходит у всех исполнителей по-разному.

Кто-то с трудом преодолевает свой путь к месту на сцене. Некоторые идут работать, выполнять свой артистический «долг», сосредоточенно и деловито. Третьи стараются не смотреть в зрительный зал, внутренне отстраняются и настраиваются на начало исполнения.

**Четвёртая стадия – борьба со своим волнением, начало исполнения.** У музыкантов начинающих свою карьеру или более опытных исполнителей, при повышении ответственности выступления часто можно наблюдать потери в качестве или даже срывы в исполнении. Могут появиться темповые нарушения (чаще всего в сторону ускорения), технические погрешности, неровность пассажей, нечёткость фразировки, неоправданные градации звучности, иногда провалы в музыкальном тексте. Все музыканты, в разной степени, преодолевают нарушения психоэмоционального состояния перед выступлением и со временем приобретают исполнительскую форму. Некоторым исполнителям достаточно для этого сыграть первую пьесу, другие «разыгрываются» только к следующему произведению.

**Причины, приводящие к сценическому волнению.** Самая распространенная причина сценического волнения кроется в

недостаточной подготовке к концертному выступлению. Степень исполнительского волнения зачастую зависит от качества и количества, предшествующих выступлению занятий. В произведении, которое исполняется наизусть, возникает боязнь растеряться и забыть текст. Усилению исполнительского волнения способствуют многие внешние раздражители: слишком яркое или, наоборот, слишком слабое освещение, непривычная акустика, ощущение сцены. Большое количество слушателей, влияет на психоэмоциональное состояние исполнителя, так-так оно отличается от того, к которому привык исполнитель во время занятий в классе и дома. Недостаточное владение техническими навыками вызывает проблемы, неблагоприятно влияющие на предконцертное состояние исполнителя.

Во время подготовки к концертному выступлению нужно выработать стопроцентную стабильность и надёжность исполнения всех трудных элементов произведения. Систематические занятия с полной отдачей и продуктивностью, помогают исполнителю справиться с этой задачей. Волнение перед выступлением появляется значительно меньше. У исполнителя постепенно появляется уверенность в себе и нужный психологический настрой на выступление. У детей младшего и среднего возраста ещё не сформировалось самосознание и жизненный опыт, отсутствуют ярко выраженные признаки волнения. Во время переходного возраста, в котором происходит самоутверждение, резко возрастают самооценка и чувствительность к оценке личности коллективом, приносит с собой и большое сценическое волнение.[3].

**Воспитание творческого самочувствия.** Важная роль в процессе воспитания творческого самочувствия, принадлежит вопросам, связанным с тренировкой внимания и умением сосредоточиться. Является очевидной бессмысленность любого вида деятельности при отсутствии концентрации внимания. Однако концентрация внимания на музыкальном образе в качестве одного из методов борьбы с исполнительским волнением не всегда может помочь музыканту – многое зависит от качества подготовки к концертному выступлению. Верный путь к тренировке внимания дают нам несколько психологических советов: собрать внимание без точно поставленной задачи невозможно; пассивное наблюдение неспособно вызвать сосредоточенность – для этого требуется выполнение определённых, осмысленных действий. Из этого следует: воспитание внимания сводится к тому, чтобы научиться во время работы ставить перед собой ясные и конкретные задачи, уметь эти задачи определять и добиваться их выполнения. Углублённая, сосредоточенная работа с ясно поставленной целью является главным средством воспитания творческого внимания.[1].

Фундаментом спокойного поведения на сцене считается полная техническая свобода, полноценное овладение музыкальным

произведением, осознанный выбор произведения. Метод работы над сольно-концертными навыками разделен на три этапа. Первый этап – воспитательная работа, технический настрой. Второй этап – первые выступления, постепенное усложнение выбранных произведений, систематический показ достижений. Третий этап – анализ достигнутого результата. Большое значение отводится методам психологического воздействия: самовнушению, психотерапии, психорегуляции. В основе лежат различные способы и приёмы, которыми пользуются педагоги в процессе подготовки исполнителя к концертному выступлению, а также исполнительский опыт ведущих музыкантов, разработки психологов. Исходя из этого, можно прийти к выводу, что проблема исследования психических состояний музыкантов-исполнителей в условиях концертного выступления, связана в первую очередь с исследованием исполнительских способностей, а последняя, в свою очередь – с изучением пригодности к исполнительской деятельности.

Подготовка исполнителя к предстоящему выступлению должна стать неотъемлемой частью общей педагогической задачи психологического воспитания учащегося, студента или исполнителя высокого класса. Чрезвычайно важно умение преподавателя вызвать у учащегося творческое воображение и стремление передать и воплотить его с помощью музыки.

Существует множество способов и приёмов развития воображения. Каждый преподаватель имеет свои приемы и «секреты». Основными же можно считать следующие: разучивание произведения с нотами без инструмента; без нот и без инструмента; развитие фантазии учащегося путём сравнений и сопоставлений, вызывающих новые понятия, представления и образы; вызывать нужное воображение, сопоставляя образ одного музыкального произведения или его части с другим произведением. Смысл такого сопоставления состоит в том, что оно заставляет работать музыкальное воображение учащегося, помогает творчески осмыслить музыкальный образ.

Замечательный педагог и музыкант Л.А. Баренбойм воспитание навыков творческого сценического самочувствия связывал с конкретными художественными задачами – действиями. Расставленные в отдельных местах произведения, они являются ключевыми моментами для творчества, в качестве ориентиров указывают путь вниманию и не дают ему сбиться [2].

Действия и задачи помогают музыканту сосредоточить внимание, увлечься исполняемой музыкой, вникнуть в суть исполняемого произведения и должны быть непосредственно связаны с воплощением музыкального образа. Поставленные перед учеником задачи, смогут на сцене удержать внимание, вызвать необходимое творческое состояние. Понятие музыкального контроля это действия определённого характера,

когда исполнитель подсознательно стремится применять автоматически налаженные двигательные связи, утрачивая способность произвольно управлять вниманием.

В творческой практической деятельности к пониманию именно такого способа воспитания сценического самочувствия подошли многие великие педагоги и артисты. К.С. Станиславский считает, что единственно возможный путь преодоления сценического волнения – возможность сосредоточить внимание на самом произведении искусства. Необходима непрерывная и неустанная концентрация внимания на развитии художественного образа. Предельная сосредоточенность, в этом случае, «выманит» увлечённость и поможет сохранить самообладание на сцене. Так же, Станиславский отмечал связь сценического самообладания с моральным обликом исполнителя. «Надо разъяснить, пишет он, что все эти волнения исходят из самолюбия, тщеславия и гордости, из боязни оказаться хуже других» [4]. В ответ на вопрос, как бороться с «нервозностью» на сцене, И. Гофман советует: «Вы должны научиться забывать своё драгоценное «я», а также «я» ваших слушателей, их отношение к вам…» [1].

**Заключение.** Профессиональные достижения музыканта оказываются обусловленными не только его природными способностями и наличием хороших учителей, но и в значительной мере наличием у него сильной воли. Этому вопросу уделялось и уделяется огромное внимание как со стороны ведущих педагогов, так и исследователей и психологов.

Средств и способов воздействия на исполнителя существует много, и каждый музыкант в праве сам для себя выбирать наиболее подходящий способ в решении этой проблемы. У каждого исполнителя должна быть уверенность, что его творчество очень нужно и важно, а концертная программа и её интерпретация интересна слушателю.

Важными факторами в преодолении препятствий на пути движения к цели являются: упорство и настойчивость, выдержка и самообладание, самостоятельность и инициативность, решительность и смелость. Суть волевого поведения каждого музыканта заключается в умении удалить нежелательные импульсы и усилить те, которые представляются желательными.

**Список литературы:**

1. Алексеев, А.В. Себя преодолеть – М., 1985.
2. Гудимов, Д.В. Эмоционально – психологическое состояние исполнителя. Дипломный реферат. Библ. РАМ им. Гнесиных – М., 1996.
3. Дегтярёва, Л. Проблема эстрадного самочувствия в музыкальном исполнительстве. Дипломный реферат. Библ. РАМ им. Гнесиных. – М., 1993.
4. Цыпин, Г.М. Психология музыкальной деятельности. – М., 1994.

***Овчаренко Н.Н.,***
***преподаватель по классу гитары***
***МБУДО «Детская школа искусств № 3»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ - Югра***

# ОБРАБОТКИ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ КАК СРЕДСТВО ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ УЧАЩИХСЯ В КЛАССЕ ГИТАРЫ

В педагогической практике учебный репертуар играет важную роль в профессиональной подготовке гитаристов. Преподаватель посредством **репертуара** развивает специальные знания, умения и навыки, необходимые для воспитания музыкально грамотного учащегося. Поэтому **репертуар** должен состоять из высокохудожественных произведений, а также быть направленным на последовательный технический рост.

Существующие программы обучения предлагают системное поэтапное изучение произведений разных жанров и стилей. Учащийся должен познакомиться с переложениями старинной музыки, произведениями крупной формы, с народной, современной академической и эстрадной музыкой. Благодаря объёму современного педагогического гитарного репертуара воспитание разносторонне развитого музыканта становится посильной задачей.

Народная музыка всегда вызывает интерес учащихся, покоряя их своим ярким мелодизмом, простой гармонией и оригинальным ритмом.

Работа над произведениями и авторскими обработками народной музыки проходит через все этапы обучения, начиная с первых уроков и заканчивая выпускным экзаменом. Знакомство учащихся с народной музыкой имеет большую значение в формировании личности: приводит к необходимому уважению не только культуры своего родного края, но и духовного наследия других народов, помогает понять самобытную красоту музыки разных народов. Дети воспитываются в духе понимания и уважения к свободе вероисповедания и культурным традициям других национальностей.

Знакомство с народной музыкой начинается уже на самых первых уроках. Преподаватель сообщает учащимся сведения о том, что означает народная музыка. Для объяснения этого понятия ученикам можно обратиться к высказыванию Леонарда Бернстайна: «Народная музыка отражает природу отдельного народа, или нации, или расы. Мы почти всегда можем сказать что-то о них, просто вслушавшись в их народные песни. Многие учащиеся склонны думать, что этот род музыки возникает просто сам по себе, естественно, без всякого композитора. Важно донести до учащегося, что народная песня или народный танец всегда были *кем-то*

сочинены, только обычно мы не знаем кем. Кто-то сочинил их, по крайней мере, составил, и они шли от отцов к сыновьям и от матерей к дочерям на протяжении сотен лет, не нуждаясь в том, чтобы их обязательно записали» [2].

Большинство известных нам народных песен принадлежит прошлым временам, когда различные народы на земле были больше отделены друг от друга и разнообразие в культуре, традициях и обычаях было легче определить. В народной музыке отражаются радости и горести, пережитые народом на пути своего культурного развития, окружающая природа влияет на народную музыку, особенно на рисунок мелодии. У горных жителей большую роль, например, играет эхо; в русской протяжной песне слышится ширь и гладь наших полей и степей, и раздолье могучих рек.

Народная песня отражает ритм, акценты и быстроту речи каждого отдельного народа. Иными словами, язык народа, в особенности язык её поэзии, прорастает в музыке.

Поэтому для более всестороннего и углубленного изучения музыкального произведения определённого народа обязательным должно быть прослушивание звукозаписи (желательно с исполнением на национальных инструментах) с описанием характера и особенностей культуры данного народа, с определением жанра, лада, ритмики и гармонии народной композиции, разбором слов песни, её смысла, особенности интонирования мелодии, принадлежащие тому или иному народу.

Для более «объёмного» представления о культуре народа рекомендуется также не ограничиваться прослушиванием только данной песни или танца, а обязательно привлекать в процессе работы прослушивание других произведений народной музыки изучаемой культуры этого народа.

Нельзя обойтись и без изучения истории и литературы, что позволяет глубже постигать ценности и мировоззрение определенного народа, комплексно осмыслить традиционную музыку и роль песен в жизни человека.

Очень полезно слушать не только записи песен, но и речь носителей культуры, это поможет выделить особенности их интонации и характера, так как народная музыка исходит из манеры речи. И это очень важная вещь, на которую мы должны обратить внимание учащихся.

Ярким примером является венгерский народный танец «Чардаш» в обработке В. Вильгельми. «Почему мы тотчас же узнаем венгерскую мелодию (независимо от того, что у нее есть венгерские слова)? Это потому, что венгерский язык обладает удивительной особенностью: почти все слова в нём имеют ударение на первом слоге. Вот почему всегда можно узнать венгра, говорящего по-русски. Он скажет: «я пОнимаю, пОтому что я вЕнгерец». И этот же самый акцент, естественно, появится в

музыке. Все ударения принадлежат началу» [2].

Обращаясь к истории происхождения танца можно сообщить учащимся сведения о том, что «Чардаш» появился из танца гайдуков, мадьярских пастухов и разного рода молодых удальцов – бетьяров, в том числе и настоящих степных разбойников. Был распространен цыганскими музыкальными ансамблями по Венгрии и близким странам и регионам. Отличительным признаком строения танца «Чардаш» является значительная вариация его темпа. Танец, начинаясь с медленного лиричного вступления по кругу – лашшу, завершается в крайне быстром, стремительном ритме парного танца – фриш. Музыкальный размер «Чардаша» 2/4 или 4/4, танцуют мужчины и женщины. Женщины облачены в традиционные широкие юбки, обычно ярко-красного цвета, которые во время кружения приобретают характерную форму.

То же самое можно сказать о всей народной музыке: она отражает особенности языка народа.

Итальянский язык очень музыкальный благодаря тому, что почти все слова заканчиваются длинными красивыми гласными. Возьмем хотя бы хорошо известную песню «Санта Лючия» в обработке В. Калинина, либо «Романс» в обработке В. Гомеса, а также «Старинная итальянская песня» в обработке Л. Моззани. Замедленность в гласных в большой мере отражена и в итальянской инструментальной музыке.

В испанском языке, наоборот, нет смягчения согласных, а гласные звучат коротко. Народная музыка такая же чёткая и ритмичная, как язык. Яркий пример обработок испанской народной музыки с захватывающим звучанием строгого, четкого ритма – «Солэарес» в обработка З. Беренда, «Малагуэнья» в обработке Л. Шумеева, «Испанский танец» в обработке А. Лермана.

Тяга немецкого языка к длинным существительным и очень длинным сочетаниям звуков – явление почти легендарное. И, соответственно, немецкая музыка имеет тенденцию быть более тяжелой и длинной тем более, вдобавок, значительной, чем скажем итальянская или испанская. Здесь, конечно, следует упомянуть «Лендлер» в обр. Ф. Зильхе, медленный величавый танец в размере три четверти, который танцевали не только крестьяне, но и буржуа, и дворяне в своих гостиных. Построенный на плавном кружении пар, лендлер стал предшественником вальса.

Отдельное внимание заслуживают латиноамериканская народная музыка. Её особенностью является танцевальный ритм. Латиноамериканцам не свойственна сдержанность чувств, эти чувства они выражают бурно и эмоционально. Например, «Кубинский народный танец» в обработке В. Колосова, с характерным зажигательным синкопированным ритмом, размером 4/4, темп умеренно быстрый. Или «Хабанера» в обработке Л. Гаскона – танец, который по своему ритму

приближается к танго. «Размер 2/4, темп умеренный или умеренно–подвижный. Отличительная деталь – постоянная ритмоформула аккомпанемента с пунктирным ритмом на первой доле, выдерживаемая в басу на протяжении всей пьесы. Однако главные черты, характеризующие музыку хабанеры, заключены не в этой ритмоформуле, являющейся общей для многих латиноамериканских танцев и песен, а в мелодике. Мелодическая линия, «эмоционально открытая, нежная, сладостная и элегантная одновременно», содержит синкопы и триоли. В музыкальном плане «Хабанера» – двухчастная композиция из двух 8-тактовых периодов, каждый из которых повторяется дважды».

Самый значимый вес в репертуаре занимают обработки славянских народных песен и танцев: русских, белорусских, украинских. На начальном этапе обучения знакомство детей с народным музыкальным творчеством происходит путем исполнения простейших песенок и потешек на инструменте и голосом. При этом педагог рассказывает ребенку о жанре, в котором написана пьеса, и о том, с какой целью она исполнялась, каково ее предназначение.

Например, дразнилка-закличка «Андрей-воробей» исполняется на одной ноте, поэтому вполне подходит для изучения на самых первых уроках. Будет полезно пропеть ученику весь текст песенки, чтобы понимать ее смысл. Затем следует обозначить жанр: закличка и объяснить, что это означает. Заклички – это обращение людей к природе, животным, птицам с какой-либо просьбой. Желательно привести примеры других закличек: «Радуга-дуга», «Солнышко-ведрышко», «Дождик-дождик». Таким образом, ребенок узнаёт, насколько сильна была вера людей в обряды.

Еще один образец фольклорного жанра – песня «Не летай, соловей». После прочтения стихотворного текста целиком уместно будет рассказать о том, что старинные обряды были связаны не только с задабриванием высших природных сил, но и с событиями в жизни людей. Одним из таких событий является свадьба. Песня «Не летай, соловей» передает тревожное и тоскливое состояние невесты перед неизвестностью. В своих раздумьях девушка обращается к соловью, просит его не будить громким пением батюшку. Отец будет кручиниться из-за разлуки с дочерью. В работе над этой простой песенкой главной задачей педагога является знакомство учащегося с основными сведениями о произведении, эпохе, где и когда оно было создано, в каком жанре написано, определение характера пьесы, ее текстового содержания. Уже с первых уроков ребенок учится не просто механически играть ноты, соблюдая верную аппликатуру, а выразительно исполнять маленькие попевки; создавать в мыслях музыкальные образы, основываясь на рассказе преподавателя.

В процессе обучения учащиеся знакомятся с народной музыкой посредством исполнения авторских обработок народных тем. Ежегодно

пополняя свой репертуар, учащиеся накапливают опыт исполнения народной музыки и знакомятся с творчеством выдающихся русских и современных композиторов и исполнителей на гитаре, которые внесли существенный вклад в педагогический репертуар гитариста таких, как П. Агафошин, Е. Ларичев, В. Калинин, О. Кроха**,** А. Иванов-Крамской**.**

**Список литературы:**

1. Абдуллин, А.Г., Крымгужина, З.З. «Народная музыка как средство воспитания духовности подрастающего поколения» // Педагогический журнал. 2018. Т. 8. № 2А. С. 342-347 http://publishing-vak.ru/file/archive-pedagogy-2018-2/41-abdullin-krymguzhina.pdf
2. Бернстайн, Л. «Концерты для молодежи». Ленинград, «Советский композитор», 1991. – 232 с.
3. Овчинникова, С. «Традиционные песни народов мира как деятельностное средство понимающего сопереживания другой культуры», Музыкальное искусство и образование. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. – 2016. https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnye-pesni-narodov-mira-kak deyatelnostnoe-sredstvo-ponimayuschego-soperezhivaniya-drugoy-kultury/viewer

***Плеханова Е.В.,***
***преподаватель по классу фортепиано***
***МБУДО «Детская школа искусств им. Г. Кукуевицкого»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ - Югра***

## ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

В настоящее время практически в каждой детской школе искусств существуют группы по обучению детей дошкольного возраста. Обучение ведется по различным общеразвивающим программам, в том числе по программам подготовки к обучению в области музыкального искусства. Эта работа предполагает развитие комплекса знаний, умений и навыков, которые помогут ребенку по окончании обучения успешно сдать вступительные испытания и поступить в первый класс музыкальной школы. В частности, речь идет об обучении детей в возрасте 5-6 лет игре на фортепиано. Полюбятся ли детям первые «встречи» с фортепиано, приведут ли они в прекрасный мир искусства – это зависит от профессионализма педагога, знания и учета им детской психологии и физиологии, владения методами и приемами работы с дошкольниками.

В настоящей статье изложены некоторые аспекты организации педагогической деятельности с дошкольниками в классе фортепиано. Данный материал будет полезен преподавателям по классу фортепиано, осуществляющим или планирующим работу с дошкольниками.

Педагогу, начинающему работу с дошкольниками, необходимо знать и учитывать *возрастные особенности* этой категории детей. В начале учебного года следует побеседовать с родителями о состоянии здоровья и зрения их детей, особенностях характера и поведения. Дети этого возраста любознательны, легко воспринимают все новое, но не способны долго удерживать внимание, могут достаточно быстро утратить интерес к тому, чем занимаются в данный момент. Возраст до 6-ти лет – это период интенсивного накопления знаний и впечатлений, впитывания информации всеми каналами – зрительным, слуховым, тактильным, двигательным. Это возраст преобладания «правополушарного мышления», для которого характерны эмоциональная неустойчивость, непосредственность поведения, быстрая смена интересов. Опорно-двигательный аппарат дошкольника нестабилен, также находится в стадии развития. Позже, к моменту поступления в школу, наступает период осмысления накопленных впечатлений, рационализм начинает преобладать над эмоциональными реакциями, произвольное поведение – над непроизвольным, развиваются все виды внимания, волевые проявления. Что касается музыкальных способностей, то обычно у детей дошкольного возраста вначале интенсивно развивается чувство ритма, а затем – поэтапно – происходит развитие музыкального слуха. Сначала проявляется способность узнавать мелодию, затем – умение услышать ее видоизменения. Потом дети ощущают тонику и ладовую окраску, далее – дифференцируют звуковысотность и, наконец, могут воспроизвести мелодию голосом. Музыкальная память зависит от степени развития музыкальных данных, включает в себя процессы распознавания и воспроизведения мелодии.

Преподавателю следует тщательно планировать работу с учетом возрастных и индивидуальных возможностей каждого ученика, его характера, степени одаренности, креативных способностей. Внимание ребенка на занятиях можно удерживать при условии частой смены видов деятельности, поэтому педагог должен уметь не только грамотно разнообразить урок, но и вовремя скорректировать его содержание, если того потребует ситуация. На всем протяжении этого периода активно применяются игровые методы и приемы обучения, что является обязательным в работе с детьми дошкольного возраста, поскольку игра – это их основной вид деятельности.

В рамках данной статьи будут рассмотрены *следующие направления работы* с дошкольниками: слушание музыки; знакомство с инструментом

и изучение клавиатуры, изучение длительностей и нотной записи; работа над посадкой за инструментом и организация игровых движений.

**Слушание музыки.** Цель этого направления работы – воспитание музыкальной памяти и музыкального вкуса ребенка, как основы для дальнейшего развития его музыкальных способностей. Л.А. Баренбойм писал: «…началу обучения игре на фортепиано и нотной грамоте, как правило, должен предшествовать период накопления определенного музыкального опыта, слуховых впечатлений и развития чувства ритма и слуха»[1]. Прослушивание в исполнении преподавателя программных, жанровых пьес развивает эмоциональную отзывчивость, расширяет музыкальный кругозор учащихся, готовит к формированию навыков аналитического слушания. Для исполнения детям можно использовать произведения таких композиторов, как П. Чайковский, А. Гречанинов, Р. Шуман, М. Глинка и др., также можно обращаться к произведениям современных авторов (Р. Петерсон, М. Шмитц, А. Билаш, А. Лепин, В. Коровицын, И. Парфенов, О. Геталова).

Различные движения во время прослушивания музыки – ходьба, прыжки, хлопки, образные и подражательные движения (скачут мячики, летают птички, ходят мишки и др.) – помогают раскрыть характер музыкального произведения, повышают интерес ребенка к слушанию музыки. Привлечь внимание к исполняемому произведению можно, предложив ребенку отсчитывать ритм звучащей музыки с помощью детского музыкального инструмента (детский бубен, маракасы, треугольники). Все эти приемы способствуют развитию музыкально-ритмических навыков и координации, тренируют внимание, память, образное мышление детей.

**Знакомство с инструментом, изучение клавиатуры.** Рассказывая дошкольнику об инструменте, необходимо апеллировать не к логическому мышлению, а к детскому воображению и фантазии, привлекать актуальные для данного возраста образы сказочных персонажей и т.д. При знакомстве ребенка *с регистрами* используются понятные ему образные сравнения: в верхнем регистре высоко летают птицы (мухи, бабочки, комарики), у них тонкие голоса; в нижнем регистре – низкие голоса, это ходит большой бегемот (слон, медведь); средний регистр – лисица, белка, заяц и т.д. При освоении низких октав можно использовать образы: субконтроктава – слон, контроктава – слоненок, большая октава – медведь, малая – медвежонок.

На этапе *изучения клавиатуры* ученик вместе с педагогом внимательно рассматривает клавиатуру инструмента, знакомится с черными и белыми клавишами (белые расположены друг за другом, а черные клавиши группами по две, и по три). Ребенок вместе с педагогом

[1] Л. А. Баренбойм. Путь к музыке. Л., «Композитор», 1988.

находит «ноту-пограничник» – это «до» первой октавы, перед двумя черными клавишами, и рука начинает «рисовать радугу». Играть (точнее погружаться) начинает третий палец правой руки, ребенок находит все ноты «до» в верхнем регистре. Левой рукой играет ноты «до» в нижнем регистре. Между двух черных клавиш находится нота «ре», после двух черных клавиш – нота «ми», а уже перед тремя черными клавишами – нота «фа». На последующих уроках изучают «подружек» ноты «фа» – это ноты «соль», «ля», «си». Обычно ученики достаточно легко запоминают название и расположение нот и спустя несколько уроков свободно находят на инструменте все нужные клавиши.

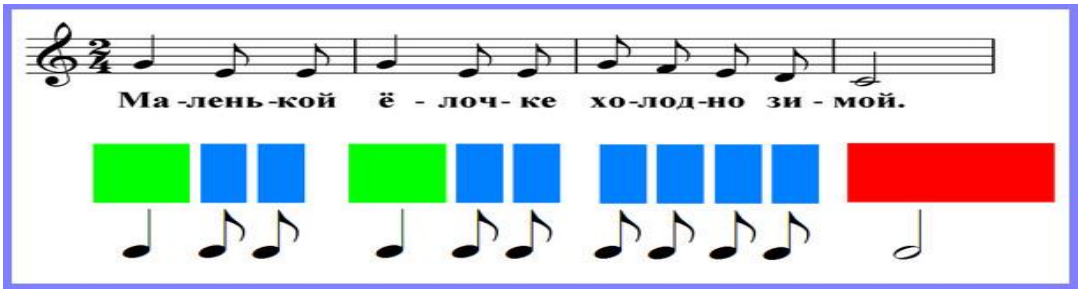
Научившись узнавать группы из 2-х и 3-х черных клавиш, ребенок вскоре уже легко находит нужную группу (зрительная ориентация). Спустя некоторое время он не только определяет на ощупь, какие группы клавиш находятся под пальцами, но с их помощью находит на клавиатуре другие клавиши (осязательная ориентация). В последующем эти навыки помогут учащемуся удерживать в поле зрения нотный текст, не отвлекаясь на поиски клавиш глазами, и подключить слуховой контроль (слуховая ориентация).

При освоении *понятия «звукоряд»* педагог объясняет ребенку: если выстроить все звуки подряд, начиная с низких звуков и до самых высоких, получится музыкальный звукоряд, где звуки выстроились словно «по росту». Если мы играем на фортепиано звуки подряд, то нам кажется, будто мы постепенно поднимаемся по ступенькам музыкальной лестницы (педагог играет, ребенок слушает). В звукоряде много звуков, но есть 7 главных – это ДО-РЕ-МИ-ФА-СОЛЬ-ЛЯ-СИ. Можно нарисовать на листе бумаги многоэтажный дом, внутри – лесенки по семь ступенек, и предложить малышу несколько раз «подняться и спуститься» с помощью пальчиков по музыкальной лестнице, проговаривая вслух названия нот. Таким образом, дети запомнят звукоряд как в восходящем порядке, так и в нисходящем.

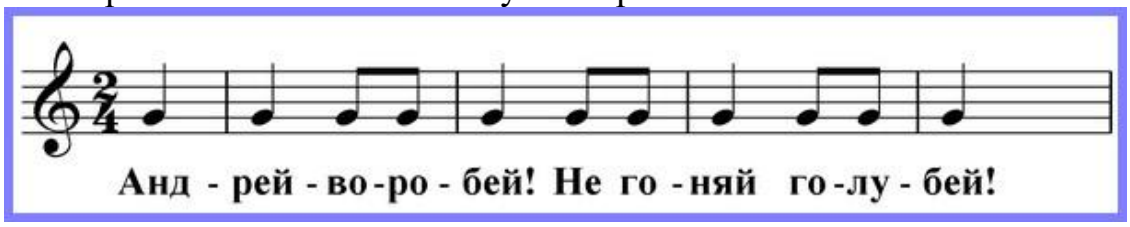
**Изучение длительностей нот** происходит параллельно с изучением клавиатуры. По-прежнему эффективен самый распространенный метод «Яблоко». Преподаватель предлагает ребенку: «Представь себе большое сочное яблоко. Оно такое же круглое, как целая нота, которая звучит дольше остальных длительностей. Она равна четырем долям (четырем хлопкам). У целой нотки нет штиля, и в записи она выглядит как прозрачное от сока яблоко (кружочек, который не закрашивается). Если поделить фрукт пополам, получится следующая длительность – половинная. Одна целая нота, как и яблоко, состоит из двух половинок. Половинка тянется две доли (два равных хлопка), выглядит, как целая, но при этом у нее есть штиль. Разделим яблоко на четыре равные части – получились четвертные длительности или четверти (одна четверть равна одной доле или одному хлопку). В целой ноте четыре четвертных (отсюда

и их название). Фрукт, разрезанный на восемь долек, познакомит ребенка с восьмой или восьмушкой. Если восьмушка одна, то ее штиль имеет дополнительный хвостик (флажок). Несколько восьмых объединяют под одну «крышу» (по две или по четыре штуки). Все примеры лучше показывать ребенку с настоящим яблоком.

Помочь понять и запомнить длительности могут отрезки цветной бумаги в виде прямоугольников и квадратов разной величины. Например, в известной новогодней песенке «Маленькой елочке» встречаются четвертные, восьмые и половинные длительности. Вот как можно выложить ритм этой песни с помощью разноцветных кусочков цветного картона:



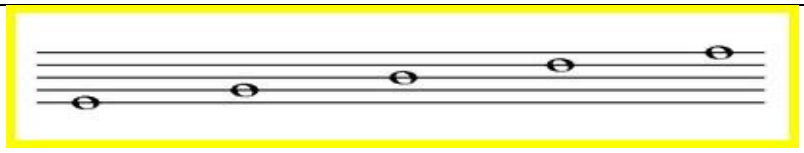
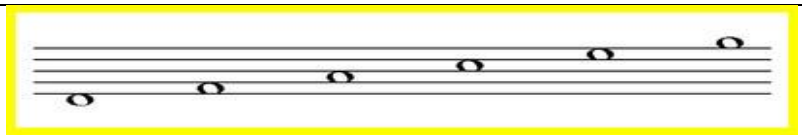

Полезно также проводить с ребенком ритмические упражнения на разные длительности. Например, используя считалку «Андрей-воробей», пройтись с ребенком по комнате в нужном ритме:

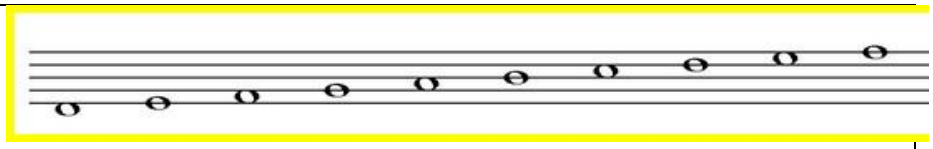



Ан-дрей (шаги) – во-ро- (два беговых шажка) – бей (шаг) – не го- (два беговых шажка) – няй (шаг) – го-лу (два беговых шажка) – бей (шаг).

**Изучение нотной записи** рекомендуется проводить в следующем порядке.

1. Педагог объясняет, что ноты – это записанные звуки, для записи нот есть специальный НОТНЫЙ СТАН, который состоит из пяти линеек. Ребенку предлагается сперва потренироваться в написании нот. Ноты можно писать:

| | |
|---|---|
| а) на линейках, насаживая их как бусинки на ниточку |  |
| б) в промежутках между линейками, над и под ними |  |

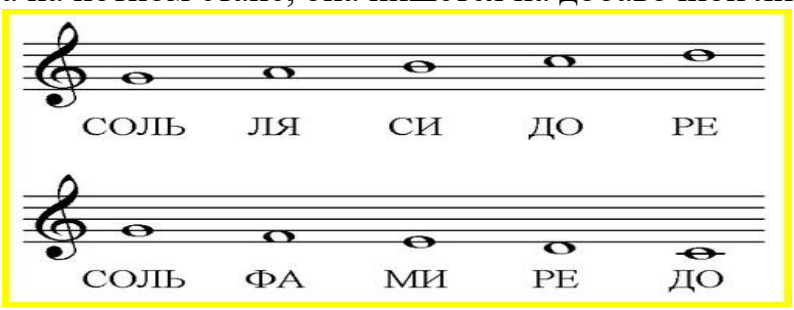
| | |
|---|---|
| в) подряд – на линейках и между ними без пропусков |  |

На этом этапе следует напомнить ребенку «принцип лесенки»: высокие ноты располагаются выше, чем низкие.

2. Изучение скрипичного ключа и расположения нот на нотоносце. Ребенку нужно объяснить, что скрипичный ключ также называют КЛЮЧОМ СОЛЬ, так как он привязан ко второй линейке, где пишется нота СОЛЬ первой октавы. Есть два способа рисования скрипичного ключа: начинать со второй линейки и заканчивать «крючком»; начинать снизу, с крючка и заканчивать на второй линейке. Оба этих способа ребёнок пробует рисовать в воздухе и на бумаге.

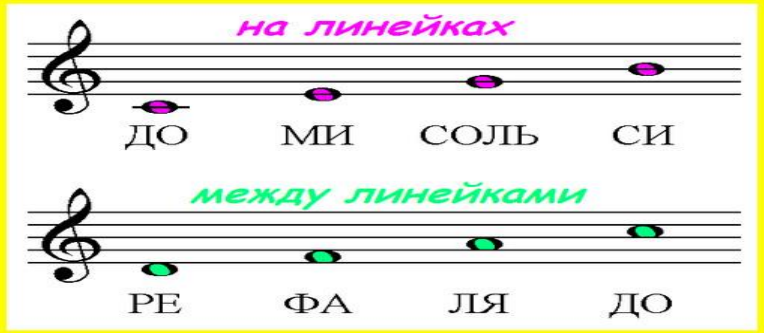
3. Изучение записи нот на нотном стане начинается с ноты СОЛЬ, которая пишется на второй линейке. Затем следует снова обратиться к музыкальной лесенке и выяснить, какие нотки соседствуют с СОЛЬ, какие располагаются выше ее и ниже. Эти же ноты (ФА и ЛЯ) будут соседями СОЛЬ и на нотном стане.

Далее: назвать и записать пять нот, которые встретятся нам, если мы будем подниматься по музыкальной лесенке вверх от СОЛЬ (это СОЛЬ, ЛЯ, СИ, ДО, РЕ). ДО и РЕ в данном случае – уже ноты второй октавы, это ребенку нужно объяснить. Назвать и записать пять нот, которые встретятся, если спускаться по музыкальной лесенке вниз от СОЛЬ (СОЛЬ, ФА, МИ, РЕ, ДО). Обратить внимание ребенка на ноту ДО, которой не хватило места на нотном стане, она пишется на добавочной линейке.




4. Задания на закрепление материала:

Назвать и записать ноты первой октавы, которые пишутся на линейках (ДО, МИ, СОЛЬ и СИ). Назвать и записать ноты первой октавы, которые пишутся между линейками (РЕ, ФА, ЛЯ, ДО).




Длительность каждого описанного этапа работы не имеет точных временных границ, все зависит от индивидуальных возможностей каждого конкретного ребенка.

**Работа над посадкой за инструментом. Организация игровых движений.**

Главная задача в организации игровых движений юного пианиста – это свобода всего аппарата, опора «из спины», удобство движений всей руки. Каждый ребенок имеет свои анатомо-физиологические характеристики, поэтому положение руки на клавиатуре может быть различным. А. Шмидт-Шкловская предлагает находить опору кисти в середине ладони, упругом своде, который способен выдержать любую нагрузку. Другие педагоги видят опору в верхних фаланговых косточках. Кому-то удобно сидеть высоко, чтобы кисть и запястье продолжали прямую линию от локтя по нисходящей линии. Ещё мнение – сажать ребенка так, чтобы запястье находилось на уровне клавиатуры. ***В любом случае, удобство положения кисти определяется путем наблюдения за руками ученика.***

Формирование пианистических навыков ребенка неразрывно связано с освобождением игрового аппарата. С этой целью педагог должен систематически использовать на уроке ряд упражнений, направленных на развитие координации движений, чуткости пальцев, на освобождение рук и плечевого пояса, помогающих активизировать и укрепить мышцы спины. Необходимо находить время для регулярного проведения гимнастики для шеи, спины и рук.

Опору в ножках ребенку поможет обрести упражнение «Радуга»: широкая амплитуда движений рук, разброс рук по клавиатуре заставляет его наклониться вперед и перенести упор на ноги. Для объяснения механизма «погружения» в клавишу можно нарисовать на подушечках пальчиков личики человечков – подушечки «оживают», струнки – клавиши «поют» как человечки. Человечки летают по клавиатуре на парашютах (кисть – купол). Можно «позвать» бабочек или стрекоз (ладошки), порхающих и летающих по клавиатуре.

А. Шмидт-Шкловская писала: «Большую роль в работе пианиста играют крупные части руки…. Наиболее удобны и естественны движения,

совершаемые всей рукой в плечевом суставе – так называемая игра всей рукой от плеча». Когда малыш начинает играть, необходимо прежде всего научить его использовать крупные мышцы спины, чтобы его внимание не сосредотачивалось лишь на мелких движениях пальцев.

Предварительная подготовка к звукоизвлечению – это выполнение различных упражнений, например, на подвижность 1-го пальца: «щелчки пальчиками» 1-2, 1-3, 1-4, 1-5, сдавливать ими же резиновый шарик, «полетать» по клавиатуре двойными нотами (1-й палец – белая клавиша, другой – черная); на развитие активности пальцев: хватать и бросать мячик, платочек, «Крабик», «Паучок»; на кистевые движения: «Помашем маме», «Стирка» «Дирижер», «Колобок»; на крупные мышцы: «Петрушка», «Мельница»; на чувство опоры в ладошке, затем в пальцах: «Слон», «Кошка» (С. Альтерман, Т. Бродская). Все упражнения подбираются индивидуально, в соответствии с возможностями каждого ученика.

Таким образом, обучение дошкольника в музыкальной школе – это особый период жизни ребенка, в это время формируется его отношение к музыке, создается фундамент, на котором будет строиться все его дальнейшее творческое развитие. Обучение дошкольников игре на фортепиано имеет свои специфические особенности, что требует от педагога дифференцированного подхода к каждому учащемуся. Это возможно только при условии знания и учета в работе детской психологии и физиологии, изучения методических аспектов организации педагогического процесса, постоянной готовности совершенствовать свое профессиональное мастерство. При этом каждый педагог, работающий с дошкольниками, идет собственным путем, обогащая и совершенствуя методы и приемы работы, направленные на развитие музыкальных способностей, раскрытие творческого потенциала учащихся.

**Список литературы:**

1. Альтерман, С. «40 уроков начального обучения музыке детей 4-6 лет». – С-Пб., «Композитор», 2003.
2. Геталова, О., Визная И. «В музыку с радостью». – М., 2006.
3. Грохотов, С. (сост.) Как научить играть на рояле. – М., «Классика ХХ1», 2005.
4. Королева, Е. «Азбука музыки в сказках, стихах и картинках». – М., «Владос», 2001.
5. Королькова, И. «Крохе-музыканту». – Ростов-на-Дону, «Феникс», 2005.
6. Шмидт-Шкловская, А. «О воспитании пианистических навыков». – Л., «Музыка», 1985.
7. Юдовина-Гальперина, Т. «За роялем без слез или я – детский педагог». – С-Пб., «Союз художников», 2002.

8. https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-voprosy-muzykalnogo-vospitaniya-v-protsesse-obucheniya-igre-na-fortepiano-detey-doshkolnogo-i-mladshego-shkolnogo-vozrasta
9. https://muz-teoretik.ru/kak-vyuchit-noty-s-rebenkom/#more-38
10. https://muz-teoretik.ru/category/notnaya-gramota/
11. https://muz-teoretik.ru/dlitelnosti-not-v-muzyke/#more-175

## ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИЕ ТЕХНОЛОГИИ В ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

***Долгушина С.Р.,***
***преподаватель по классу фортепиано;***
***Агафонов А.С.,***
***преподаватель по классу баяна***
***МБУ ДО «Детская школа искусств им. И.О. Дунаевского»,***
***г. Тарко-Сале,***
***Ямало-Ненецкий автономный округ***

## ПРОФИЛАКТИКА ВОЗНИКНОВЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ЗАБОЛЕВАНИЙ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Ряд заболеваний у профессиональных исполнителей чаще всего связан с разбалансировкой игрового аппарата, неправильным распределением нагрузки на сильные и слабые мышцы. Важнейшую роль в данном случае играет правильная первичная организация движений за инструментом.

К сожалению, неравномерно распределенная нагрузка и ряд неблагоприятных условий для занятий, а также погоня за художественным идеалом впоследствии заставляют столкнуться с заболеваниями, зажимами и воспалениями уже сформировавшихся музыкантов-исполнителей (таких, как С. Рахманинов, А. Тосканини, С. Танеев, Т. Нейгауз, С. Скрябин, Р. Шуман и др.).

Стремление к недостижимому идеалу в исполнительской технике выводило практически любого музыканта на тропу, ведущую к профессиональным заболеваниям души и тела. В наше время существует достаточное количество научных и методических трудов, благодаря которым возможно на ранних этапах выявить основные причины возникновения заболеваний (таких, как тендинит, сколиоз, варикоз, тугоухость, туннельный синдром, ганглий, координатный невроз, грыжа,

невриты, а также множество других костно-мышечных и неврологических заболеваний) и методы борьбы с ними.

Рассмотрим ряд причин, способствующих возникновению тех или иных профессиональных заболеваний у музыканта-инструменталиста. Повышенная нагрузка, направленная на более слабые мышцы, влечёт за собой множество воспалений, при этом более сильные мышцы, оставшиеся без должной нагрузки, становятся вялыми и аморфными. Негативное влияние может оказать резкое увеличение продолжительности занятий за инструментом в особенности после длительного перерыва. Усугубляет ситуацию отсутствие предварительной разминки. Чрезмерное форсирование во время извлечения звука также может стать причиной множественных травм.

Насущной проблемой для большинства исполнителей является неблагоприятный температурный режим. В особенности холодная температура, так как риск приобретения воспалений и заболеваний наиболее велик.

Расстройство нервной системы и переутомление наряду с другими вышеперечисленными факторами могут стать причинами целого комплекса проблем, таких как координационный невроз и зажим кистевого туннеля.

Зачастую важнейшей проблемой во время восстановления и лечения становится рецидив этих самых заболеваний и осложнения, которые они за собой влекут.

Главным фактором для лечения профессиональных заболеваний является полный отказ от исполнительской деятельности. Только при должном уходе и отдыхе можно восстановить мышечный тонус.

Движения, которые влекут за собой мышечное перенапряжение и боли в суставах, следует ограничить (любые силовые упражнения, длительное письмо и т.п.). Большое количество отдыха необходимо для больных рук.

Существует множество видов спорта, которыми рекомендуется заниматься в профессиональной музыкально-исполнительской деятельности в качестве профилактики различных заболеваний у инструменталистов. Рекомендуются пешие прогулки, пробежки, занятия йогой, скандинавская ходьба, стретчинг, а также плавание. Во избежание перенапряжений и травм рекомендуется не выполнять силовые упражнения, задействующие мышцы предплечья. (гребля, занятия на турнике, гиревой спорт, армрестлинг и т.д.)

Для восстановления контроля над координацией движения рук и ног необходим курс лечебной гимнастики, состоящий из трех основных этапов:

1. При спастической форме задачей лечения является снижение тонуса перенапряжённых мышц, при паретической – укрепление ослабленных.

2. Выработка правильной координации необходима при наличии обеих форм.

3. Переход к подвижным играм и дальнейшая выработка координации с усложнением движений также применяется при наличии и паретической и спастической форм.

Приступить непосредственно к занятиям на инструменте можно только после того, как музыканту удалось установить власть над движением. Необходимо при этом строго соблюдать режим труда. Существует также ряд психоэмоциональных блоков, которые наряду с физическими не дают возможности телу чувствовать «природную свободу и органичность» в движениях.

Хорошей профилактикой для развития гибкости, плавности и свободы в движениях является занятие йогой. При зажимах, имеющих психосоматический характер, рекомендуется уделить особое внимание работе с дыханием.

Массаж является весьма эффективным профилактическим средством, потому что улучшение кровообращения в мышцах благотворно влияет на их выносливость в целом. Также не стоит недооценивать различные методы психической саморегуляции, где для успешного усвоения используются программы психической и мышечной релаксации.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что главной целью развития правильной координации и распределения нагрузки на мышцы является фиксация свободного и естественного движения игрового аппарата исполнителя.

Для успешного восстановления необходимо исключить возможность рецидива воспаления, для этого изначально нужно обратить пристальное внимание на причины заболевания и способы его устранения, а не на борьбу с симптомами этих заболеваний.

Профессиональное долголетие напрямую зависит от наблюдения за состоянием своего здоровья и игрового аппарата. Хоть и специфика возникновения профессиональных проблем зачастую схожа, методы профилактики и лечения подбираются для каждого исполнителя отдельно, основываясь на его индивидуальных и технических возможностях во время исполнения.

Не существует единого «правильного» метода обучения, подходящего всем. Поставленные художественные задачи не должны идти вразрез с физиологическими особенностями. Искажение рабочих приёмов в угоду художественного замысла неминуемо приведет к проблемам в исполнительской деятельности. Если должным образом не следить за своим состоянием, то резерв организма очень быстро израсходуется.

Также при обнаружении симптомов различных заболеваний, которые встречаются на «производстве», подавляющему числу музыкантов необходимо грамотно идентифицировать само заболевание и начать комплекс упражнений для восстановления профессиональной деятельности. Для этого лучше всего обратиться к грамотному специалисту.

**Список литературы:**

1. Алексеев, А. История фортепианного искусства / А. Алексеев - М.: Музыка, 1988. – 415 с.
2. Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г. Нейгауз – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
3. Шмидт-Шкловская, А. О воспитании пианистических навыков / А. Шмидт-Шкловская – Л.: Музыка, 1985. – 69 с.

***Онежко Н. В.,***
***концертмейстер***
***МБУ ДО «Ханымейская детская школа искусств»***
***п. Ханымей,***
***Ямало-Ненецкий автономный округ***

## ВЛИЯНИЕ МУЗЫКИ И ДВИЖЕНИЯ НА ПСИХОФИЗИЧЕСКОЕ СОСТОЯНИЕ ЧЕЛОВЕКА

Проблема выживания человека в современных условиях является чрезвычайно актуальной. Массовые нарушения физического, нервно-психического здоровья и развития детей проявляются в невротических состояниях, дефектах полового развития, снижении устойчивости по отношению к факторам риска – наркотикам, токсичным веществам, алкоголю, ухудшении физического развития и физической подготовленности.

Известно, что музыка усиливает воздействие на «центр» эмоций, который взаимосвязан с другими жизненно важными центрами нашего организма. Он, в свою очередь, благотворно влияет на них, становясь как бы эмоциональным аккумулятором. Одним из наиболее сильных воздействий на эмоции человека является ритмическая музыка.

Под ее влиянием активизируются физиологические и психические функции организма: усиливается частота сердечных сокращений, расширяются кровеносные сосуды, повышается обмен веществ, ускоряется расширение гликогена, увеличивается активность органов чувств. В результате обостряется восприятие окружающего мира, повышаются тонус, работоспособность. Все это, в свою очередь, создает условия для лучшего усвоения ритма движения и музыки. Чем ярче двигательная

активность, тем большая вероятность хорошего физического развития ребенка. Во время занятий идет определенная активная работа над совершенствованием моторных способностей. Это позволяет учащимся приобрести знания, умения и навыки в двигательной сфере.

С. М. Волконский понимал, что ритм музыки теснейшим образом связан с моторикой человека, и попытался перевести музыкальный ритм в движения человеческого тела [6]. Его комплекс упражнений помогал создавать правильные моторные привычки, укрепляя память, устойчивость, сосредоточенность и распределение внимания, стимулировал творческую фантазию. Нервная система, как и мускулатура, поддается развитию, поэтому человек с развитым чувством ритма будет лучше играть, петь, танцевать. «Ритмика воспитывает невидимые способности, которые помогают нам во внешности проявлять то, что внутри нас» (Э. Ж. Далькроз).

И. Р. Тарханов экспериментально проследил действие музыки на частоту сердечных сокращений, ритм дыхания и выяснил, что мажорная, ритмичная музыка увеличивает работоспособность мышц и может на время снять мышечную усталость [7]. В. М. Бехтерев отметил, что удары метронома, отбивающего определенный ритм, способны вызвать замедление пульса и состояние удовольствия или, наоборот, ускорение пульсации крови с соответствующим ощущением усталости и неудовольствия [5]. Мажорные аккорды усиливают работу мышц, минорные ослабляют. В. М. Бехтерев предлагал использовать музыку как средство борьбы с переутомлением [5].

Осваивая музыкально-двигательный материал, дети учатся вслушиваться в мелодию, запоминать ее, двигаясь, напевая ее про себя. Мелодия – основа музыкально-двигательного образа. В упражнениях – играх, танцах – она помогает детям следовать за развертывающимся содержанием музыки, чувствовать логическое завершение музыкальной мысли. Неоднозначность воздействия музыки на человека ставит большие проблемы перед педагогом, решение которых требует соответствующих исследований. Но существует один аспект, который очевиден. Речь идет о возможности применения народной музыки на уроках ритмики.

Введение в систему физического воспитания музыкального сопровождения из народных мелодий будет способствовать формированию у человека чувства «духовной оседлости», привязанности к родным местам, формирования самодисциплины и социальности, патриотизма. Однако на сегодняшний день ряд принципиальных позиций по внедрению народной музыки в систему физического воспитания остается слабо изученным, что требует ряда взаимосвязанных педагогических экспериментов.

Предварительное изучение вопроса о народной музыке послужило основанием для предложения, что занятия с использованием местного

материала являются одним из способов, позволяющих разнообразить учебный материал, повысить интерес учащихся к выполнению двигательных действий, что, в свою очередь, должно способствовать успешному решению образовательных задач.

Используя музыкальный материал на уроках, преподаватель выполняет одновременно несколько задач: во-первых, правильно подобранная музыка содействует эстетическому воспитанию учащихся, формированию положительных эмоций; во-вторых, она развивает чувство ритма, музыкальный слух; в-третьих, при использовании музыки повышается плотность урока; в-четвертых, учащиеся стремятся выполнять упражнения в соответствии с музыкой, а это повышает культуру движений, работоспособность организма.

Предполагается, что грамотное использование народной музыки на уроках ритмики будет содействовать формированию положительных эмоций, закреплению двигательных навыков, улучшению техники движений, будет стимулировать мышечную активность и развивать волевые качества, а также, способствовать физическому развитию детей, увеличит моторную плотность занятия и ускорит протекание восстановительных процессов, а самое главное – поможет снять психическое напряжение, возникающее от чрезмерной психофизической нагрузки.

**Список литературы:**

1. Абдульманова, Л. В. Здоровье детей в современном дошкольном образовательном учреждении // Человек, культура, здоровье: Тезисы Всероссийской научно-практической конференции. – Москва, 14-15 окт. 1997 г. – Генезис, 1997. – С.181.
2. Антропова, М. В. и др. Примечательные особенности физического развития школьников ряда школ г. Москвы 60-80-х и 90-х гг. // Тезисы доклада научно-практической конференции «Человек, здоровье, физическая культура и спорт в изменяющемся мире» – Коломна, 1994. – С. 4.
3. Апанасенко, Т. Л. Охрана здоровья здоровых: кто в ответе // Теория и практика физической культуры. – 1988. - № 12. – С. 19.
4. Брехман, И. И. Валеология – наука о здоровье. – Москва: Физкультура и спорт, 1980. – С. 208.
5. Василенко, В. В. В. М. Бехтерев о влиянии возвышенных звуков музыки на человека и общество "PHILHARMONICA. International Music Journal", № 2, 2021 с. 1-10/
6. Волконский С. В. Ритмическая гимнастика. — Текст: электронный // Нива. — 1912. — № 27-52. — С. 663-664. — НЭБ. — URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/000200_000018_RU_NLR_Per_1072926?page=663&rotate=0&theme=white.

7. Тарханов И. Р. О влиянии музыки на человеческий организм. – Санкт-Петербург: типография В. Демакова, 1893. – 32 с. – НЭБ. URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_003634443?page=1&rotate=0&theme=white). – Текст: электронный.

## ВЗАИМОСВЯЗЬ МУЗЫКИ С ДИСЦИПЛИНАМИ ОБЩЕГО ГУМАНИТАРНОГО И СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОГО ЦИКЛА КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ

***Григоренко И.В.,***
***преподаватель музыкально-теоретических дисциплин***
***МБОУ ДО «Лянторская детская школа искусств №1»***
***г. Лянтор,***
***Ханты-Мансийский автономный округ - Югра***

## СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ КРАСОТЫ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В МУЗЫКЕ

Красота как эстетическая категория издавна была понятием без точных характеристик и параметров. До настоящего времени мир не придумал единицу измерения красоты, считая красотой лишь некое совершенство, гармоничное сочетание аспектов. Исследования все же велись в этом направлении. Заинтересованные эстеты пытались найти эталонное решение, выраженное в цифрах. В век компьютерных технологий параметры идеальной красоты были математически вычислены и имеют пропорции «46/36». То есть, расстояние между зрачками должно составлять 46 процентов от ширины лица, а от линии глаз до рта 36 процентов длины лица. Но так ли необходимы эти параметры для красавиц мира музыки и литературы, и как в не визуальном пространстве показать красоту женского образа.

Женская красота издавна пленяла художников, поэтов и музыкантов. Мировая музыкальная культура знает немало красавиц – роскошных, нежных, роковых, мудрых. Все они составили незабываемую галерею женских образов в музыкальном искусстве. Помимо Спящей красавицы, красота которой «запротоколирована» именем собственным (в сказке у нее нет другого имени), обратим наше внимание к другим, не менее красивым девушкам, красота которых не подлежит сомнению. Это Людмила (А.С. Пушкина – М.И. Глинки), Снегурочка (А.Н. Островского – Н.А. Римского Корсакова), Шехеразада (сказочников средневековья Персии и Н.А. Римского-Корсакова) и Анитра (Г. Ибсена – Э. Грига). Попробуем определить общие черты, что же их объединяет и в чем различие средств, использованных композиторами.

Людмила. В поэме А. Пушкина «Руслан и Людмила» главная героиня является дочерью князя Владимира: «с друзьями…Владимир-солнце пировал // меньшую дочь он выдавал //за князя…» [2;654]. В опере М. Глинки отцом Людмилы становится Светозар, с сохраненным статусом князя. Молодая красавица Людмила по наследству приобретает титул княжны. Красота княжны в опере не акцентируется. У Пушкина на свадебном пиру мудрый Баян славит Людмилу-прелесть, а в опере без преамбулы акцент сделан на предостережении Руслана о будущих испытаниях «…а рок ему на встречу//готовит злую сечу» [1].

Но именно началом всех проблем в поэтическом первоисточнике является красота княжны. В этом кроется причина похищения Людмилы Черномором, о чем Руслану поведает добрый Финн: «Волшебник страшный Черномор, // Красавиц давний похититель» [2;659].

Какими средствами раскрывает композитор красоту Людмилы? Сценически, открывая оперу свадебным пиром, композитор представляет невесту в атмосфере восхищения и обожания. Ею очарованы не только любящие родные, но и несостоявшиеся женихи. Обращение Людмилы к окружающим её мужчинам: отцу, отвергнутым ею соперникам, жениху – это первый её сценический выход, создающий многогранный портрет. Каватина представляет собой сцену, состоящую из нескольких разделов. Каждый из разделов показывает различные грани ее душевного состояния и характера: грусть, кокетство, нежность. Музыка каватины передает легкость, грацию девушки, она уделяет внимание каждому из несостоявшихся претендентов на руку. В жанре польки она обращается к Фарлафу, в обращении к Ратмиру её мелодия носит восточный оттенок, как бы говоря с хазарским князем на одном языке. Выбранный тембр, лирико-колоратурное сопрано, отличается изящным хрустальным звуком. Он дает возможность наполнить звучание легкостью и прозрачностью при обилии музыкальных украшений, при этом сохраняет способность передать мягкость и нежность героини. Ведь Людмила молода. О её возрасте скажет А. Пушкин в сцене примерки шапки-невидимки «А девушке в семнадцать лет // Какая шапка не пристанет» [2;681].

М. Глинка, сократив текст А. Пушкина, убрал «воителя смелого Рогдая», сохранив двух женихов – Ратмира и Фарлафа. Почему отвергнутые претенденты остались на торжество, не разъехались, хотя «Все трое бледны и угрюмы // и пир веселый им не в пир»? [2;655] Значит был интерес к предстоящему событию. И еще один момент – после исчезновения Людмилы, все, в том числе и «радостный Ратмир» [2;657], отправились на её поиски. Каждый все ещё тешил себя мыслью, что найдет её именно он, и сделает Людмилу своей женой. Это не может не подтверждать значимость девушки и интерес к её персоне. Но главное качество Людмилы, преданность своему избраннику, проявится позже, в садах Черномора. Людмила не купилась на показную роскошь в замке

горбатого карлика и хранила честь и верность: «Безумный волшебник – я дочь Светозара» [1].

Так, помимо внешней красоты, титулованное положение в обществе, молодость, благородство поведения, верность создает букет редких ценных женских качеств и выделяет ее среди девушек, привлекая на роль жениха не только витязей и князей, но и волшебника.

Следующая героиня – Анитра. Среди героев сюиты «Пер Гюнт» Эдварда Грига, Анитра не привлекает большого внимания, являясь второстепенным персонажем. Но судьба ее и значимость в произведении Генрика Ибсена интересна, хотя сам драматург записал Анитру в самом конце внушительного списка всех действующих лиц.

Анитра – дочь вождя бедуинского племени. У нее, девушки, не отличавшейся благонравием, в клубок сплелись красота, ум и хитрость. В сюите красавица представлена танцем, который она танцует перед главным героем Пэром. Не всегда дочь высокопоставленного лица, пусть хоть и африканского племени, согласится танцевать перед чужестранцем. Значит что-то должно было произойти, ради чего ей нужно было обольстить иноземца. Пэр Гюнт – человек вне закона, в изгнании. Его выгнали из родной деревни, и было за что. В Африке характер Пэра сохранился, он представился магом, слишком много лукавил и сочинял. Вот Анитра и разоблачила лживость Пэра, обхитрив его.

Интерес вызывает ремарка в нотах – в темпе мазурки. Мазурка – это польский танец. Девушка из Африки, никогда не бывавшая в Европе, танцует европейский танец. Наверное, Григ мог бы написать что-то в африканском стиле, но не написал, намеренно обратившись к европейскому жанру. Почему? Возможно, это отражение несоответствия поступков и речей главной героини – говорит и делает одно, но на уме то другое; не так уж она проста.

Снегурочка. Волшебная красота Снегурочки натворила немало бед у берендеев. Своим появлением она рушит привычный уклад берендеева царства, является разрушительницей брака Купавы. Даже сдержанный царь Берендей, увидев красоту девушки, свое восхищение передает в пространном ариозо. Но мудрость царя заключается в том, что он понимает, кто является виновницей разгневанного настроения Солнца и проблем в слободе «Пятнадцать лет на нас сердилось Солнце…» [3;411]. Заключая брак Снегурочки с Мизгирем, он осознает, что она погибнет, но законы Солнца ему важнее: «Снегурочки печальная кончина… тревожить нас не могут…теперь вмешательство Мороза прекратилось» [3;410].

Особенность драматургии оперы состоит в том, что у главной героини две следующие друг за другом сольные характеристики. Это Ария и Ариетта Снегурочки из Пролога. Они раскрывают две грани ее натуры – холод (как волшебную ипостась) и тепло (как человеческую грань). Наверное, это единственный случай в оперной практике. Выбранный

тембр, как и у глинкинской Людмилы, лирико-колоратурное сопрано. Он создает воздушность, грациозность, легкость, хрустальность образа. Сложная система лейтмотивов, разработанная в опере Римским-Корсаковым, развивает лирическую сторону ее образа, методично приводит к сцене таяния, с утверждением не только солнечного, но и сердечного тепла.

И в заключении обратимся к героине средневековых легенд Персии и арабских стран – Шахерезаде. Такое необычное имя, ставшее уже нарицательным, в переводе означает благородная горожанка. Она – старшая дочь царского визиря, обретает статус султанши, выйдя замуж за Шахриара. Султан, в переводе с арабского и арамейского, – обладатель властью. В мусульманских странах – это высший титул правителя. Единственная в своем роде Шахерезада овладевает не только властью в стране, но, что более важно, – вниманием своего повелителя. Интересно, что А. Пушкин в «Руслане и Людмиле» также упоминает Шехеразаду.

Но не титул и красота, а ум и мудрость помогли ей остаться в живых и сохранить собственную жизнь. Что такое мудрость – это искусство обходить острые углы, это опыт, это умение думать о будущем и предвидеть результат. Почти три года рассказывать сказки! Для этого нужно иметь большой букет качеств помимо внешней красоты. В сюите Н. Римского-Корсакова музыкальная тема Шехеразады дышит одухотворенностью, теплотой и женственностью. Соло скрипки с мягкостью аккомпанемента арфы, изящность и гибкость мелодии, ритмическая ровность едва заметного колыхания триолей рисуют утонченную восточную красавицу.

Подведем итоги. Все красавицы разные. Но что их объединяет? При внешнем территориальном различии – Киевская Русь, Африка, Европа, Восток, сказочные берендеевы земли – все красавицы живут в волшебном мире. В мире, в котором реален Черномор и Голова, Дед Мороз и Весна, добрые феи и злая колдунья, тролли и горный король, в мире, где можно уснуть на сто лет. Второй момент. Все они дочери высокопоставленных лиц, часто единственные дочери своих родителей. Киевская княжна, султанша, дочь вождя племени, принцесса, дочь Деда Мороза – это девушки исключительные. Они как бы незримо отделены чертой недосягаемости. Еще одной чертой, объединивших всех девушек, является их молодость – всем около 17 лет. Четвертое – с каждой из них мы знакомимся в такую пору жизни, когда они представлены в периоде либо перед своей свадьбой, либо на выданье. Так Снегурочка, Людмила, Шехеразада объединены свадебным рубиконом – перед, во время и после свадьбы, а у Спящей красавицы только намечается свадьба.

Кроме этого, можно заметить, что внешняя красота образа всегда связана с дополнительными внутренними качествами характера: красивая и мудрая – Шехеразада, красивая и коварная – Анитра, красивая и душевно

холодная Снегурочка, красивая и преданная Людмила, красивая и наделенная всевозможными добродетелями, подаренными феями – Спящая красавица. Так, именно внутренняя красота создает уникальность и неповторимость образа, которую невозможно измерить в цифрах.

**Список литературы:**

1. Глинка, М.И. Руслан и Людмила: опера в 5 д.: по поэме А. С. Пушкина / М. Глинка; ред. М. Балакирева и С. Ляпунова. – Москва; Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1947. – IX, 357 с.

2. Пушкин, А.С. Сочинения. В 3х т. Т.1. Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила. – М. Худож. лит.,1985. – 735 с.

3. Римский-Корсаков, Н.А. Снегурочка. Переложение для пения с фортепиано – М. Изд. «Музыка», 1974 – 425 с.

***Оларь Д.И.,***
***преподаватель по классу фортепиано,***
***концертмейстер***
***МБУ ДО «Детская школа искусств №2»,***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## ЧИСЛА И ЗАКОНОМЕРНОСТИ В МУЗЫКЕ

Опыту внедрения и реализации предпрофессиональных программ в детских школах искусств особое внимание уделяется уже более 10 лет. При выявлении и развитии творческого потенциала обучающихся преподавателями ДШИ используются все возможные образовательные технологии. Возбуждая в ребёнке интерес к музыке на уроках фортепиано, на наш взгляд, важно искать такие способы организации творческой деятельности, которые обеспечат комфортные, но в то же время «предметно-осмысленные» условия развития личности обучающегося. Детям очень нравится «глубокое погружение» в предмет. Если ребёнку просто объяснить, что это «звукоряд», а это «интервал» – для него эти понятия станут одними из тех «нудных новых слов», которые надо запомнить. Если же начать объяснение с того, что музыка – это сплошная увлекательная математика, где есть свои числа и закономерности, дети с удовольствием принимают игру в «числа в музыке», а усвоение информации становится качественным и глубоким. Необходимо сказать ребёнку, что люди уже давно задумывались о связи между музыкой и математикой. Исследованию музыки посвящали свои работы многие великие математики: Рене Дакарт («Трактат о музыке»), Леонард Эйлер («Диссертация о звуке»), Готфрид Лейбниц, Даниил Бернулли, а первым ученым-математиком, отличившимся в музыкальной сфере, был Пифагор.

Живя в 6 веке до нашей эры, Пифагор открыл законы музыкальной гармонии и свойства гармонических отношений между звуками. Пифагор первым пытался выразить красоту музыки с помощью чисел. Когда детям объясняешь, что числа пронизывают всю нашу жизнь, можно, применяя информационно-коммуникативные технологии, а именно – интернет, показать видеоролик с сайта «Культура и искусство» об исследованиях профессора Маркуса дю Сателя, как числа и закономерности пронизывают своей строгой красотой все формы нашего мира, в том числе и музыку (Art Trafic «Культура и искусство»).

Когда детям начинаешь рассказывать об игре профессиональных музыкантов на сцене, они говорят: «Им легко, у них ноты сами составляются рядом», и не верят, что музыка, звучащая на сцене, состоит из тех самых интервалов, о которых мы только что с ними говорили – вновь и вновь приходится их удивлять, что в музыке, как и в математике, сплошные цифры: звуковой ряд – 7 нот, нотный стан – 5 линеечек, интервалы: 1 – прима, 2 – секунда, 3 – терция и т.д. И даже размер записывается с помощью цифр. Показываю с помощью компьютерной программы (можно взять и специальный прибор – осциллограф), как звучит нота «до» в «образе», то есть её изображение на экране. Мы видим звуковую волну. Высота волны зависит от громкости исполнения. При тихом звучании волна будет маленькой. При громком – высота волны будет большой. Расстояние между вершинами волн определяется частотой, на которой звучит нота. Чем выше нота, тем меньше расстояние между вершинами. Нота «до» на октаву выше имеет изображение такое: пиков становится ровно в два раза больше, чем октавой ниже. Это и обозначает, что частота верхнего «до» в два раза больше, чем нижнего. Это закономерно. Если расстояние между нотами равно октаве, то частоты будут расположены один к двум. Это соотношение даёт ясное, приятное консонансное звучание. Как раз это и выявил Пифагор. Он определил это как «суть музыки». Если соотношение чисел звучит приятно для нашего уха, значит соотношения комбинаций в цифрах правильные. Например, чистая квинта – это соотношение частот 3 к 2, чистая кварта – 4 к 3. Малая секста – 8 к 5, большая терция 5 к 4. Любая комбинация нот может быть описана простой пропорцией. Эти числовые цифровые правила пронизывают всё – от простой песенки до сложной симфонии. Всё это ребёнок видит на экране компьютера, и его «глубокое проникновение» в тему об интервалах даёт 100% информационное закрепление в «голове». Обязательно следует упомянуть, что если правила соотношений чисел нарушаются, мы интуитивно ощущаем дискомфорт. Здесь показываем видеоролик об исследованиях профессора Джуди Дворси – эти исследования посвящены психологическому воздействию звука на людей. Используя сложные соотношения частот вместо простых (например – 4.45 на 5.39), она создаёт звуки, не имеющие отношения к музыке. Звучит

очень непривычно и резко – у звуков нет определённой высоты. Если частоты не являются кратными друг другу – ухо улавливает их иначе, и чем сложнее соотношение частот, тем более диссонантным, резким кажется звук. Такие звуки оказывают на мозг испытуемых совершенно другое воздействие, нежели музыка. Неприятные звуки побуждают мозг к действию. Например, сирена машины скорой помощи. Да, это резкий звук, но он и включается с определённой целью – убрать машины с дороги. Можно привести много таких примеров – сигнализация в музеях, в машинах, в «отпугивателях» кротов, собак, насекомых и т.д.

Интересно, что для нас музыка – это так называемые «шаблоны» (как ни вульгарно и обидно это звучит для нас, профессиональных музыкантов), и когда эти шаблоны нарушаются, мы чувствуем определённое воздействие. Отметим, что именно конкретное соотношение чисел мы называем музыкой, а какие-то просто шумом. Это и есть суть музыки. Блаженный Августин полагал, что соотношение этих чисел использовал Господь при создании мира. Именно поэтому они создают гармонию в музыке. Проектируя в архитектуре соборов точно такое же соотношение чисел как в музыке, духовенство отражало в миниатюре Божье творение. Получались соборы – настоящая симфония творения в камне (но это уже другая тема, другого доклада). Использование чисел правильных соотношений частот и шаблонов, позволило создать много произведений неземной красоты.

Таким образом, объясняя ребёнку вроде бы обыкновенную тему «интервалы», мы не просто «открываем» новые числа в музыке, мы узнаём их удивительные свойства и видим глубокие связи между числами. Считаем, что образовательный процесс на всех уровнях преподавания должен быть интересным и увлекательным, особенно с детьми.

Современные образовательные технологии направлены на выявление одарённости у ребёнка и в процессе обучения позволяют целенаправленно развивать его профессиональные и личностные качества, необходимые для дальнейшего профессионального обучения.

**Список литературы:**

1. Art Trafic «Культура и искусство» (2011). [Электронный ресурс] / Режим доступа: https://vk.com/club175089840?z=video-52526415_456243190%2F8c472b31f063456168%2Fpl_post_-68171501_102124

# ТРАДИЦИОННЫЕ ЦЕННОСТИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ МУЛЬТИКУЛЬТУРИЗМА, ЭТНОКУЛЬТУРНОГО МНОГООБРАЗИЯ И ЦИВИЛИЗАЦИОННОЙ ЭТИКИ СОЦИАЛЬНЫХ КОММУНИКАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

***Губайдуллин Ф. Ф.,***
***кандидат искусствоведения,***
***преподаватель по классу домры,***
***руководитель детского оркестра***
***МБУ ДО «Детская школа искусств №3»***
***г. Новый-Уренгой»,***
***Ямало-Ненецкий автономный округ***

## ЖАНРЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СЕЛЬКУПОВ

Селькупы – один из малочисленных народов Сибири, проживающих на территории Ямало-Ненецкого автономного округа Тюменской области, в Красноярском крае и в Томской области. Являются представителями самодийской языковой группы.

Первое упоминание о них относится к XVI веку: «До XIX века самодийская группа была более представительной, она включала камасинцев, маторов, койбалов, котовцев, тайги, карагасов, которые стали со временем тюркоязычными» [1. с. 116]. Современное название «селькупы» введено Г.Н. Прокофьевым в 1930-е гг. [3. с. 124], по переписи 2010 года всего их насчитывается 3527 человек, из них на территории Тюменской обл. – 2065 человек, в Ямало-Ненецком АО – 1988 человек, в Томской области – 1181 человек, в Красноярском крае – 281 человек [14].

Селькупский музыкальный пласт исследовался с позиций общей этнографии представителями лингвистических, археологических, исторических и других смежных наук. Национальный этноинструментализм оставался вне их внимания не только в силу своей табуированности, но и из-за отсутствия среди исследователей специалистов по органологии. В результате все подразделения и классификации составлялись на основе сюжетного содержания песенного творчества [13. с. 36], наиболее подробное из которых было выполнено этнографом Г.И. Пелих в середине XX века [7. с. 26].

Ниже приводятся основные характеристики селькупского музыкального фольклора:

***Изумба*** (*сельк. Таз*[1] – ритуальная песня). Несмотря на разнообразие, *изумба* имеет чёткую регламентацию, которая складывалась и шлифовалась годами на протяжении жизни многих поколений:

«*Изумбу,* которая поётся во время сватовства, нельзя петь во время свадьбы и наоборот. Надо знать, какую песню поют в начале медвежьего праздника и что её не поют после того, как сварена и съедена медвежья голова. Если кто-нибудь во время проведения того или иного обряда споёт не ту песню, что положено, это считается дурной приметой и может быть причиной глубокой обиды и ссоры» [7. с. 26].

Известны случаи, когда *изумба* пелась в сопровождении музыкальных инструментов «балалайки» и «бандуры»[2] [7. с. 26].

***Лерга*** (*сельк. Таз.* – личная песня), которую каждый селькуп сочиняет сам: «… у каждого селькупа есть "своя" песня (*лерга*). Селькуп сочиняет её сам или с помощью шамана. Каждый селькуп знает "собственные" песни всех своих друзей, родственников и знакомых. Подходя к чужому посёлку, селькуп издали затягивает "свою" песню. Это – акт вежливости. Жители, услышав песню, понимают, кто к ним идет. Селькупы считают, что каждый человек должен иметь свою *лергу*» [7. с. 26].

***Инка*** (*сельк. Таз* – песня-импровизация), которая поётся на однообразный повторяющийся мотив и не имеет определённого сюжета:

«… Едет селькуп в утлой долблёной лодке по извилистой таёжной реке или идёт по глухой тайге, отправившись в гости к родне или же к друзьям за 200 – 300 километров, и поёт обо всем, что попадается ему на глаза… Селькупы считают, что тайга любит песни и с поющим человеком никогда ничего плохого не случится… селькуп не сможет повторить *инку,* которую он пел вчера» [7. с. 26].

***Мыга-сангэль*** (с*ельк. Таз* – женская песня).

«Эту песню могли и должны были петь только женщины. Мужчина (или парень), спев женскую песню, подвергал себя страшной опасности. Считалось, что духи не оставят такое святотатство безнаказанным. *Санге* – мистическая сила. Ею обладали только духи, шаманы и женщины» [7. с. 26].

Кроме этого, известны краткие характеристики сюжетного характера:

**Сюжетно-повествовательные песни.**

Один из примеров этого жанра основан на следующем сюжете: «Сам *Ийя*[1] сидит на дровах, не двигаясь, и поёт. Долго ли он пел или коротко, но

[1] Здесь и далее по тексту сокращения «*сельк. Таз»* означает язык перевода селькупский и диалект.

[2] Вероятно, речь идёт о разновидности селькупского инструмента «*кага»*.

рука у старика зажила. Отдал старик свою дочь и говорит: "Идите и живите, как вам бог (Hon) велит"» [1. с. 497].

**Богатырские песни:** «В них воспеваются, обыкновенно, богатыри – *madur* – слово, которым Томские Самоеды в тоже время называют и древнюю Чудь» [3. с. 57].

**Лирические песни,** как правило, переходящие из рода в род и имеющие импровизационный характер. Голос и мелодия в них является главным [4. с. 60; 6. с. 16]

**Песни причитания –** *«чууры ыынгыма»* (*сельк. Таз.)* [8. с. 887]**,** которые чаще всего исполняются женщинами во время погребального обряда. Сохранились и в настоящее время [10. с. 113].

**Колыбельные песни –** «*кукыра ыынгыма*» (*Сельк. Таз*) [8. с. 887], как и многие другие песни имеют импровизационный характер.

**Танцевальные** – «*лаксы ыынгыма»* (*сельк. Таз*.) [8. с. 887], исполнялись во время празднования в синкретическом проявлении сюжетного повествования, и отражали настроение человека.

**Шаманские (сакральные)** – («*Тункырыко»* (*сельк*. *Таз*) – шаманить, петь по-шамански) сочинялись самими шаманами. В тексте описывался путь шамана к духам, а пение придавало ему окраску «мистически страшной мелодией» [11. с. 419].

Что же касается селькупской мелодики, то их исследования ограничиваются сравнительно небольшой работой Ю. Юнкерова, который выделил три основных типа:

– Плавное движение с преобладанием поступенных ходов и сравнительно спокойного ровного ритма при небольшом диапазоне используемого звукоряда.

– Сочетание поступенного движения со скачкообразным при более широком диапазоне, свойственному другому типу мелодий.

– Усложнение ритмических рисунков триолями, пунктиром, синкопами, что «… придаёт мелодиям упругость, энергию, задор» [12. с. 3].

Представленные разновидности охватывают общие типы песенной традиции, но количество дефиниций регионально-диалектного плана, нередко дублирующих друг друга, не дают возможности их чёткой систематизации. Как видно из вышеперечисленного, в стороне остаётся общий музыковедческий исследовательский пласт, а этноорганология не затрагивается вообще.

В летние месяцы 2008-2012 гг., когда открывался речной путь к местам традиционного проживания селькупов, автором статьи были организованы

---

[1] Ича, Ильча, Итте, Ите, Ийя – селькупский мифологический герой, впервые отмеченный в записях фольклорных текстов М.А. Кастрена (1857, 1860) и Н.П. Григоровского (1879) [9. с. 94].

несколько экспедиционных исследований. В результате поисковой работы были обнаружены, систематизированы и внедрены в научный оборот 15 аутентичных фоноорудий [3], проведена жанровая классификация селькупской традиционной мелодики и разработан алгоритм нотации сигнальных и звукоподражательных наигрышей на селькупских фоноинструментах с применением медиатехнологий.

В процессе обработки материалов было предложено подразделение селькупской мелодики, основанной на принципах насыщения фактуры. Цель – адаптация для применения в учебно-образовательной сфере.

Для этого все известные музыкальные образцы условно подразделялись на три жанровые сферы, внутри которых были выделены три фактурных параметра.

Жанровые сферы:

– **лирические – «*кольма коймы*»** (*сельк. Таз*) – *лерга* (*селькуп. Таз* – личная песня) [8. с. 887], Лирические песни, Колыбельные песни – «*кукыраыынгыма*» (*Сельк. Таз*);

– **эпические – «*кеельтыма*»** (*сельк. Таз.*) – *инка* (*сельк. Таз* – песня-импровизация) [8. с. 887], *Мыга-сангэль* (*сельк. Таз* – женская песня); сюжетно-повествовательные песни, богатырские песни, танцевальные – «*лаксыыынгыма»* (*сельк. Таз.*);

– **ритуально-шаманские «*сюмптя*»** (*сельк.Таз.*) – песни причитания *«чуурыыынгыма»* (*сельк. Таз.*) [8. с. 887], шаманские (сакральные) – «*Тункырыко»* (*сельк. Таз*), *изумба* (*сельк. Таз* – ритуальная песня;

Фактурные параметры:

1. ***Кӧмычай коймы*** (*сельк. Таз.: кӧмычай – короткий, коймы – песня)* – ритмически организованные короткие песни[1].

2. ***Чумпый коймы*** (*сельк.Таз: чумпый – длинный коймы – песня,*) – протяжные напевы в широком диапазоне со свободной ритмической организацией.

3. ***Шертыкый коймы*** (*сельк. Таз: шерты – обычай, коймы – песня,*) – песни-импровизации[2].

В качестве предварительного вывода отметим, что в учреждениях системы начального музыкального образования Красноселькупского района ЯНАО для работы с учащимися чаще всего применяются ритмически организованные короткие песни – примеры первого фактурного типа. Они имеют чётко организованную ритмическую структуру, квадратное формообразование, многие – тональный звукоряд с устоями и полуустоями, хорошо воспринимаемый академической слуховой

[1] Здесь и далее термины даются в переводе автора.

[2] Песни всех трёх направлений могут исполняться как сольно, так и в сопровождении фоноинструментов.

памятью. Звуковой диапазон этого типа редко выходит за пределы сексты, а характер темпа – от ***Andante*** до ***Allegro.***

Короткие песни хорошо поддаются расшифровке как «слуховым» методом, так и с применением цифровых технологий. Их большая часть служит основой педагогического и концертного репертуара для оркестровых народных инструментов.

Опыт полевого поиска показывает, что и в настоящее время существуют малоисследованные пласты селькупской музыкальной культуры, которые бережно хранятся в народной памяти, и ждут своего возрождения.

**Список литературы:**


1. Головнёв, А.В. Говорящие культуры: Традиции самодийцев и угров / А.В.Головнёв. – Екатеренбург: Уральское отделение РАН, 1995. – 608 с.
2. Губайдуллин, Ф.Ф. Журавлиная река: путевой дневник / Ф.Ф.Губайдуллин. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2013. – 60 с.
3. Доннер, К.У самоедов в Сибири / перев. с нем. А.В. Байдак / К.Доннер. – Томск: Том. ун-та, 2008. – 176 с.
4. Костров, Н.А. Нарымский край – Томск: Типография губернского правления, 1872. – 96 с.
5. Мальтер, Л.И. Таблицы по инструментоведению / изд. 3-е и доп. – М.: М., 1972. – 94 с.
6. Мартынова, С.Э. Русское и коренное население Томского края. Фольклор и этнография / С. Э. Мартынова, П. Е. Бардина. – Томск. 1989. – С. 137.
7. Пелих, Г.И. Селькупская мифология / Г.И. Пелих, // Народы Сибири: права и возможности – Томск: Изд-во научно-технической литературы, 1998. – 177 с.
8. Северная энциклопедия / Ред.-сост. Е. Р. Акбальян, С. И. Дегтев, Рук.проекта В. Д. Голубчикова, З. И. Хвтисиашвили. – М. : Европейские издания : Северные просторы, 2004. - 1200 с
9. Тучкова, Н.А. «Эпос об Итте» у южных селькупов // Mikola-konferencia 2004. SzTEDepartmentofFinnougristics, Szeged, Hungary. – 2005. – С. 93-108.
10. Шаргородский, Л.Т. Погребальный обряд тазовских селькупов / Л.Т. Шаргородский // Модель в культурологии Сибири и Севера. – Екатеринбург: УрО РАН. 1992. – С. 110-118.
11. Шейкин, Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование / Ю.И. Шейкин. – М.: Вост. лит., 2002. – 718 с.
12. Юнкеров, Ю. Старинные и современные селькупские песни./ Ю. Юнкеров. – Салехард: ЗАО «СПЭЙБ», 1999. – 64 с.

13. Юнкеров, Ю. Когда звучит нарс-юх / Ю. Юнкеров // Ямальский меридиан. – 2002. – №4. – С.35-38.

14. Итоги 14 Всероссийской переписи населения-2010, Национальный состав и владение языками, гражданство [Электронный ресурс]. URL: http://www.gks.ru/free_doc/new_site/perepis2010/croc/perepis_itogi1612.htm (дата обращения: 23.04.2010).

***Павлов Д.Н.,***
***кандидат педагогических наук,***
***член Союза композиторов России,***
***преподаватель музыкально-теоретических дисциплин***
***БУ «Сургутский колледж русской культуры им. А.С. Знаменского»,***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ - Югра***

## ТВОРЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ СТУДЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ КОЛЛЕДЖЕЙ НА ОСНОВЕ ФОЛЬКЛОРА НАРОДОВ ХАНТЫ И МАНСИ

В настоящее время в социуме востребован самостоятельный, ответственный человек, обладающий способностью к творческому развитию и преобразованию действительности. В образовательном процессе музыкальных колледжей существует задача развития творческой личности студента, мыслящего нестандартно, обладающего как совокупностью необходимых знаний и умений, так и способностью к творческому созиданию в различных сферах жизни. Для этого необходим поиск новых форм организации деятельности студентов при переводе каждого из них из ранга объекта обучения в статус субъекта творчества, а учебного материала из ранга предмета освоения – в действенный фактор достижения определенной созидательной цели.

Вместе с этим, согласно требованиям Федеральных государственных образовательных стандартов среднего профессионального образования, содержание образования в музыкальных колледжах (по специальностям «Инструментальное исполнительство», «Хоровое дирижирование», «Вокальное искусство», «Сольное и хоровое народное пение», «Музыкальное звукооператорское мастерство» и др.) связано с овладением юношеством духовными и культурными ценностями народов мира и России. Это, в свою очередь, предполагает наличие знаний особенностей национальных традиций и фольклорных истоков музыки, умений определять связь творчества профессиональных композиторов с народными национальными истоками и использовать лучшие образцы народного творчества для создания обработок, современных композиций на его основе.

В этой связи была разработана концепция международного конкурса творческих работ по сольфеджио и теории музыки «Югорские мелодии», в организации которого используется материал фольклора югорских народов – ханты и манси. Проведение конкурса осуществляется на базе Сургутского колледжа русской культуры им. А.С. Знаменского при выстраивании диалога с иными российскими и зарубежными музыкальными колледжами, осуществляемого в форме сетевой коммуникации (посредством электронной почты, прямого общения) с партнерами – заведующими структурными подразделениями, педагогами-музыкантами и самими конкурсантами. Дистанционно реализуемый конкурс творческих работ по сольфеджио и теории музыки «Югорские мелодии» позволяет объединить в соревновании обучающихся, проживающих на значительном расстоянии от центра его проведения.

Рассмотрим актуальность предложенного конкурса «Югорские мелодии» для творческого развития студентов музыкальных колледжей, обратившись в начале к сути творчества, процессу творческого развития личности, условиям и критериям развития творческих способностей.

В соответствии с концептуальными взглядами исследователей в области социально-гуманитарных наук творчество представляется одним из главных компонентов развития личностной культуры (А. Маслоу, К. Роджерс, И.С. Якиманская). В философских теориях, посвященных феномену творчества, выделяются его основополагающие аспекты: его суть состоит в реализации потребности человека выразить субъективность при наиболее полном проявлении уникальных потенций; творчество является формой самоактуализации личности и ее развития; в процессе создания произведений искусства одновременно творится, развивается и сам субъект деятельности (Н.А. Бердяев, С.С. Гольдентрихт, А.М. Коршунов). Вместе с этим, в музыкальной педагогике творчество мыслится как универсальный способ саморазвития обучающихся, включающий процессы создания нового художественного продукта и раскрытия обучающимся собственных способностей при обретении ими индивидуальности (Л.В. Бурая, К.Н. Коданева и др.).

В исследованиях в области педагогики искусства творческое развитие представляется динамическим процессом возникновения у обучающегося потребности к позитивно-преобразующей деятельности, в которой осваиваются универсальные способности – воображение, умение видеть целое раньше частей, надситуативно-преобразовательный характер творческих решений, экспериментирование (Н.А. Войтлева, М.Т. Картавцева, Л.А. Пшеничных и др.). Обобщая проанализированные положения социально-гуманитарных исследований о развитии творческого потенциала человека Е.П. Ильина, О.А. Милинис, Г.К. Чернявской, можно заключить, что творческое развитие личности – это процесс качественного изменения личности обучаемого и активного преобразования его

внутреннего мира, побуждающий его к самосовершенствованию в творческой деятельности через освоение ее средств и возможностей.

В трудах психолого-педагогического направления учеными определено влияние эвристического обучения на развитие творческой одаренности, выявлены условия повышения мотивации, способы деятельности и критерии развития творческих способностей (Д.Б. Богоявленская, А.М. Матюшкин, М.И. Махмутов и др.). Некоторыми современными исследователями в качестве условий эффективного развития музыкальности и творческого потенциала обучаемых выделены следующие: использование в развивающей программе музыкальных произведений, обладающих эмоционально-образной насыщенностью и духовно-нравственным содержанием; организация музыкально-творческой активности обучаемых в мотивационном, эмоциональном, интеллектуальном, волевом и духовно-нравственном аспектах с учетом психологических особенностей юношеского возраста; создание творческой среды в учебной развивающей деятельности; наличие у преподавателя развитой индивидуальности, высокого уровня музыкальности и творческой активности; направленность средств деятельности на развитие целостной творческой личности обучаемого (И.В. Курышева). Также разработаны критерии творческого развития личностей обучаемых в музыкальной деятельности, позволяющие выявить качественный уровень развития творческих способностей, – оригинальный подход к решению задач, эмоциональное воображение, интуитивное мышление, активность музыкального слуха, умение импровизировать/сочинять, исполнительские навыки и артистизм, профессиональная грамотность/компетентность (Н.А. Войтлева, М.Т. Картавцева).

Известно, что использование музыкального фольклора в подготовке студентов музыкальных колледжей весьма целесообразно, поскольку у студентов расширяется запас музыкальных представлений, формируются этномузыкальное мышление и эстетический вкус, культурные ценности и т.д. Педагогический потенциал музыкального фольклора обусловлен его полифункциональностью: он реализует коммуникативную, нормативную, аксиологическую, эстетическую, социализирующую функции, функцию инкультурации и т.д. Кроме того, он содержит в своих образах культурные ценности народа, являясь неисчерпаемым источником творчества для композиторов различных стран, эпох и стилевых направлений.

Обратимся к особенностям музыкального фольклора югорских народов – ханты и манси. Это малочисленные северные народы, принадлежащие уральской расе и относящиеся к угорской языковой группе, являющиеся выходцами из степей Казахстана и лесостепей Западной Сибири, проживающие на территории Ханты-Мансийского автономного округа – Югры.

В отличие от других северных народов, ханты и манси имеют достаточно развитую художественную культуру. Корни их музыкального фольклора, составляющего основу этнического мировосприятия, заключены в действительности жизни народов, связанной с бесконечными переездами, одиноким выслеживанием зверя или птицы, кропотливой домашней работой. Так, жизненные традиции обрели содержательное претворение в музыкальном творчестве, отражающем историческую правду об их жизни, труде и обычаях. Сегодня удается обнаружить песни, напевы, наигрыши, танцевальные и хороводные темы, сохранившиеся в памяти некоторых представителей этих народов, услышанные ими от предков, что свидетельствует о музыкальности югорских народов.

Народное музыкальное творчество ханты и манси отличается многожанровостью и включает наигрыши, музыку для танцев и хороводов, напевы, а также песни – эпические, календарные, трудовые, семейные, бытовые, лирические, любовные, именные, детские (колыбельные) и т.д.

Музыка народов ханты и манси, в основном, одноголосная, без сопровождения. Она, как и русский фольклор, обладает свойством вариативности, имеет вариантное ритмическое и мелодическое развитие. Структура мелодии часто не совпадает с ритмикой и фразировкой словесного текста. Грани строфического деления в формообразовании преднамеренно отсутствуют, чтобы в пении оставался простор для свободы высказывания, что ведет к ощущению бесконечности, неизбывности сказания.

Несмотря на то, что музыкальные инструменты у северных народов встречаются достаточно редко, у ханты и манси имеется несколько видов струнных инструментов, среди которых: щипковые – мансийский сангквылтап и хантыйский нарс-юх. Они представляют собой трех-, пяти-, или семиструнную цитру (гусли). Кроме того, есть щипковый инструмент тоорсапль-юх (с мансийского – лебедь). Он представляет собой дуговую арфу. Также есть смычковые инструменты – нин-юх (с хантыйского – женское дерево), напоминающий одностру нную или двухструнную скрипку, кугель-юх (с хантыйского – дерево-бегун), который похож на трехструнную скрипку. Именно на этих инструментах исполняются наигрыши, наигрыши-настройки, танцевальные и хороводные темы, используемые на сегодняшний день в организации конкурсной деятельности студентов музыкальных колледжей для создания ими творческих работ.

В силу импровизационной природы бытования народных музыкальных тем, в которых могут изменяться ритмические и мелодические рисунки, и в силу личной инициативы каждого исполнителя, создающего собственный вариант прочтения определенной темы, в основном формообразующими структурами выступают куплетно-вариационная и вариационная для вокальных и инструментальных

замыслов, позволяющие разнообразить и динамизировать создаваемую в реально протекающем времени композицию.

Музыкальный фольклор югорских народов отличается своеобразием ритмических рисунков и ладовым колоритом. В его мелодике выявляются диатонические лады различного звукового состава, среди которых: малообъемные – трихорд, тетрахорд, пентахорд, гексахорд; семиступенные – ионийский, эолийский, лидийский, миксолидийский, фригийский, дорийский; пентатоника – ангемитонная и гемитонная. Кроме того, ладовые структуры, взаимодействуя между собой, сочетаясь друг с другом, служат самобытной выразительности народной мелодики. Воспроизведение народных сочинений их создателями и исполнителями нередко осуществляется с ускорением темпа, усилением динамики звучания, изменением тональности – зачастую ее повышением и т.д.

Конкурсная деятельность как организационная форма, в рамках которой средством творческого развития студентов выступает фольклор народов ханты и манси, по нашему убеждению, представляет собой социальное взаимодействие, выполняющее функции сохранения и обновления культурных традиций при системной передаче ценностного опыта, способствующее самоопределению, саморазвитию обучаемого и становлению его как субъекта культуры; при включении в конкурсную деятельность обучающиеся обретают опыт участия в ней, значимый в их будущей трудовой деятельности, и выходят на уровень самовыражения и самоутверждения [1].

В реализованном уже дважды – в ноябре 2021 г. и в марте 2022 г. международном конкурсе творческих работ по сольфеджио и теории музыки «Югорские мелодии» участие приняли более 150 обучающихся, в числе которых есть участники из музыкальных школ и школ искусств, но в большинстве – студенты музыкальных колледжей России и зарубежных стран – Киргизии и Украины, таких городов, как Екатеринбург, Калининград, Новосибирск, Орск, Самара, Саратов, Бишкек, Донецк, а также городов Ханты-Мансийского округа – Лянтор, Нижневартовск, Сургут и др.

Данный конкурс содержит цель – развитие творческих способностей и музыкального слуха обучающихся в процессе интонирования мелодики фольклора югорских народов – ханты и манси, и создания на ее основе музыкально-композиционных работ – импровизаций, сочинений, аккомпанементов. Задачи конкурса многогранны, среди них такие, как: развитие ритмических, звуковысотных интонационных навыков; формирование умений импровизации, сочинения музыкальных текстов, создания аккомпанемента при воплощении художественных замыслов; знакомство с тематическими особенностями музыкального фольклора югорских народов – ханты и манси; развитие умений воссоздания собственного музыкально-композиционного замысла в исполнительской

деятельности; освоение музыкально-компьютерных технологий, связанных с набором нотного текста, созданием аудиовизуальных презентаций; развитие профессионального и творческого мастерства преподавателей.

Конкурсные творческие работы оценивались, согласно ряду критериев, соответствующих творческой работе студентов музыкальных колледжей: ритмическая, звуковысотная точность интонирования фольклорной мелодики; образность, мелодизм, стройность формы, оригинальность музыкально-композиционных работ – импровизаций, сочинений, аккомпанементов; грамотное оформление нотного текста творческой работы; подготовка содержательной аудиовизуальной презентации. Международный конкурс творческих работ по сольфеджио и теории музыки «Югорские мелодии» проводился по следующим номинациям: «Интонирование одноголосия»; «Создание и интонирование двухголосия»; «Ритмическая импровизация»; «Мелодическая импровизация»; «Создание аккомпанемента»; «Сочинение по музыкальному фольклору».

В развитии творческой личности каждого студента важную роль выполняет среда с «творческой заряженностью» (Л.А. Баренбойм, Ф.М. Блуменфельд), в которой креативность могла бы актуализироваться. Она должна обладать высокой степенью неопределенности и потенциальной многовариантностью, т.е. богатством возможностей для творческого развития студентов, поскольку неопределенность стимулирует поиск собственных ориентиров, выработку новых идей (Н.А. Войтлева, Н.Г. Тагильцева). Так, если в среду музыкальных колледжей вводится использование фольклора народов ханты и манси в контексте конкурсной деятельности, то это служит несомненному творческому развитию студентов при актуализации их самости.

Отметим, что к настоящему времени крупнейшим российском издательством «Музыка», осуществляющим производство учебной литературы по музыкальным специальностям, издано учебное пособие «Сольфеджио на материале музыкального фольклора народов ханты и манси» для учащихся старших классов детских музыкальных школ и школ искусств, студентов колледжей культуры и искусств авторов Д.Н. Павлова и О.Ю. Цветковой – исследователей-практиков, преподавателей музыкально-теоретических дисциплин и композиции Сургутского колледжа русской культуры им. А.С. Знаменского [2]. Опубликованные в нем фольклорные образцы используются не только для реализации международного конкурса «Югорские мелодии», но и для сольфеджирования, музыкального диктанта, слухового анализа в курсе дисциплины «Сольфеджио» студентов музыкальных колледжей.

Подводя итог, отметим, что использование музыкального фольклора народов ханты и манси благотворно влияет именно на творческое развитие студентов музыкальных колледжей, поскольку его применение расширяет

запас музыкальных представлений – ритмо-интонационных и полифонизационных, способствует формированию национального характера музыкального мышления и эстетического вкуса и развитию творческой активности как неисчерпаемый источник творчества, даже для композиторов мирового масштаба.

**Список литературы:**

1. Павлов, Д.Н. Конкурсы исследовательских работ как средство развития творческой самореализации студентов колледжей культуры и искусств / Вестник Шадринского государственного педагогического университета, № 2 (42) 2019. С. 81-86.

2. Павлов, Д.Н. Сольфеджио на материале музыкального фольклора народов ханты и манси / учеб. пособие для учащихся детских музыкальных школ и школ искусств, студентов музыкальных колледжей, колледжей культуры и искусств / Д.Н, Павлов, О.Ю. Цветкова. – М.: Музыка, 2021. – 74 с.

***Мартынова С.В.,***
***преподаватель по классу фортепиано***
***МБУ ДО «Детская школа искусств им А.М. Кузьмина»***
***г. Мегион,***
***Ханты-Мансийский автономный округ - Югра***

## СОХРАНЕНИЕ ФОЛЬКЛОРНОГО НАСЛЕДИЯ КОРЕННЫХ НАРОДОВ СЕВЕРА

*«Югра - какой волшебный звук,*
*В нём слышен бубна громкий стук,*
*Оби весёлое журчанье*
*И тихий шум лесов вокруг.*
*Югра - какой прекрасный мир,*
*Здесь кедр - загадочный кумир,*
*Медведь - могучий предок ханты…»*
«Наш дом – Югра» Леонид Гайкевич [2]

Процесс формирования культуры народов Севера, зафиксированный этнографическими источниками, растянулся на тысячелетия. Но в наше время сосуществование, взаимопроникновение различных культур на Югорской земле уже нельзя остановить. Этнокультурные явления, основную сферу функционирования которых составляет традиционная культура, обладают относительной самостоятельностью, а для создания партнерских соотношений с другими соседствующими народами нужны собственные национальные кадры. Этого требует настоящая

профессионализация, и только тогда можно повлиять на сохранение, возрождение и развитие традиционной культуры. Музыкальное творчество народов ханты и манси является неотъемлемой частью национального культурного достояния России. Его образы обладают высокой и непреходящей культурной ценностью, но до настоящего времени остаются почти неизвестной областью для профессионалов.

«Исторически коренные жители по этнолингвистическому признаку входят в финно-угорскую ветвь уральской языковой семьи. К ним относятся ханты, их ближайшие родственники манси, далее – венгры и другие народы, говорящие на языках финской группы, проживающие территориально в России, Эстонии и Финляндии. О древнем происхождении музыки угорских народов свидетельствуют изображения музыкантов на камнях, сохранившихся со II тыс. лет до н. э. на территориях расселения, а также в традиционных эпических сказаниях и устном фольклоре обских угров» [1, *3*]. Ханты, манси и ненцы на протяжении столетий создают духовные ценности, являющиеся не только искусством, но и частью своей жизни. Нам известны следующие фольклорные жанры: этиологические сказания, жертвенные молитвы-заговоры, предания, шаманские песнопения и мифы, обычаи и верования обско-угорских народов, мифы-сказки, эпические песни, песни-хынабцы, лирические песни, загадки, былички, бывальщины, устные рассказы.

В северном фольклоре преобладают жанры синкретичные, в которых даже сказка и миф напеваются. Эти народы отличаются исключительной музыкальностью, основными нормами у них являются преимущественно сольные песни и инструментальные наигрыши, танцевальная музыка, музыка религиозных ритуалов, а также музыка эпоса. У этих народов каждый человек имеет как минимум две собственные песни: детскую, подаренную матерью при рождении ребенка и взрослую, сочиненную им самим на совершеннолетие. Они называются личными песнями, сопровождающими человека всю его жизнь.

В восприятии окружающего пространства северные народы считают себя маленькой частичкой огромного мира. С большим трепетом они относятся к своей защитнице – природе. Народные знания, приметы закрепляются в культовых обычаях и традициях. «Каждый звук внешнего мира, всплеск воды, свист ветра, шелест высушенной кожи вплетается в музыкальный узор его песни. Поэтому одной из характерных особенностей является искусство звукоподражания. Оно подразделяется на натуралистические (представляющие собой точное подражание оригиналу – крики животных и птиц), и символические (похожие на оригинал и узнаваемые, приближенные к пению и речи» [3, *13*]. В практике такого пения существует только одноголосие, исполнение от первого лица, где каждый голос вступает солистом в звучание других, донося свое звучание от себя лично. Сложность такого пения в том, что нужно удержаться в

одной тональности и не сбиться с ритма в своеобразном «вокальном диалоге». Манси говорят: «Песня - это хороший друг, с песней не заметишь, как прошел день, с песней далекий путь кажется коротким, с песней работа кажется легкой, хмурый день кажется ясным» [4, *46*].

Издревле считалось, что умение играть на музыкальном инструменте – дар, посланный сверху, и давался он только избранникам духов. У хантыйского и мансийского народов весьма нехитрый набор традиционных музыкальных инструментов. Они имеют свою художественно-эстетическую и конструктивную характеристику и используются во время ритуальных праздников, обрядов, во время камлания, общения с духами (настоящим колдовским ритуалом у огня, сопровождающимся протяжными звуками и ударами в бубен) в ночное время. При игре на них широко используются украшения в мелодике. Каждый музыкальный инструмент имеет свой строй, но может перестраиваться в различные ладовысотные соотношения по усмотрению исполнителя. К ним относятся: лира – «лодка» (санквылтап, нарсь-юх), арфа – «журавель» (тариг-сиплув-йив), смычковая лютня (нин-юх), варган «губно-язычково-щипковый инструмент из кости или дерева» (тумран), охотничий лук (на его струнах играли только мужчины), и шаманский бубен «пен-зер» (односторонний рамный барабан). Считается, что внутри бубна живет дух, который пробуждается от ударов колотушки. Помимо бубна, существуют и другие фоно-инструменты, применяемые в ритуальной практике – «черпак», «платок с бубенчиками», манки, трещотки, свистелки, берестяная пищалка, жужжалка (вихревой пропеллер).

«Традиционная музыка народностей хант и манси имеет свои характерные особенности: она преимущественно монодического типа, одноголосная, с элементами гетерофонно-бурдонного многоголосия в вокальном сочинении благодаря инструментальному сопровождению; в основе музыкальных построений национальных мелодий лежит повторяющееся чередование главной мелодической линии с квартовыми и терцовыми скачками, с отсутствием мажорной доминанты. Отсюда и исходит принцип отбора выразительных средств: краткость звука, вариационность, отсутствие тембральных красок интонирования» [5, *25*]. Для женских танцевальных наигрышей характерны спокойные темпы в размере 3/8 и 6/8, для мужских – мелодии с подчеркнутым ритмическим рисунком. Иногда используются смешанные размеры. Некоторые пьесы предполагают импровизационный характер исполнения.

«Инструментальное искусство является малоизученной областью в культуре обских угров. Не все жанры музыкального фольклора сохранились к настоящему времени. Особенно это касается заговоров и шаманских песен. Старые мастера-исполнители на традиционных инструментах оставили мало материала для изучения и совершенствования

игры. Многие образцы звукозаписи не сохранились, материалы не расшифрованы этнографами и музыкантами и находятся в музейных и архивных фондах страны и за рубежом, некоторых исполнителей уже нет в живых» [11, *221*]. Поэтому сегодня особое внимание уделяется вопросу о том, как не утерять следы данного направления, а сберечь языковую, историческую, устоявшуюся традиционную культуру коренных малочисленных народов Севера Ханты-Мансийского автономного округа – Югры для подрастающего поколения.

В истории культуры ненцев не было профессиональных композиторов, которые воплотили в своей музыке народное национальное начало. Первым ненецким композитором принято называть Семёна Наруй. Именно он воссоздал непривычные, слишком неожиданные интонационные обороты, напористый пульсационный ритм, характерный для изображения колорита северной природы и быта. Эти наигрыши исполняются и сейчас. А песни отражают искрометность и мудрость народной мысли. Некоторые из них записаны, а часть – живут в памяти людей, поются тихими вечерами в чумах. Во время исполнения они нередко обогащаются фантазийными вариациями исполнителей, становятся северными россыпями национального искусства. Инструменты ханты оказались настолько жизнеспособными, что мало изменились в процессе адаптации к новой среде обитания. Но их несовершенство и отсутствие достаточного музыкального материала является серьезным препятствием в развитии инструментария этих народов. «Среди известных народных исполнителей на традиционных народных инструментах, которые сумели донести до нас свое искусство, можно назвать Г. Сайнахова (п. Саранпауль, Березовский район), А. Ангатшупова (д. Лохтоткурты, Березовский район), В. Юдина (д. Лохтоткурты, Березовский район), П. Выртыпенкова (п. Бутлен, Березовский район), А. Гришкина (п. Ванзеват, Березовский район), Т. Кечумова, Н. Пеликова (п. Хулимсунт, Березовский район)» [11, *222*].

Воплощение народного музыкального творчества финно-угорской языковой семьи в профессиональном музыкальном искусстве нашло яркое отражение и в мировой музыкальной культуре. Еще в X в. было известно о народных певцах, исполняющих песни под аккомпанемент пятиструнного инструмента с преобладанием диатонических ладов (дорийского, миксолидийского и др.), в основном, с пятиступенной ладовой структурой. Это явление проявилось и в произведениях Ф. Листа, творчество которого тесно связано с культурой венгерского народа, и Белы Барток. В интонациях, мотивах, ладогармонических настроениях чувствуется национально-корневая близость угро-финского звучания задушевности, удали и страстности венгерской крови. Золтан Кодай сумел сочетать старинный музыкальный фольклор с современными музыкально-выразительными средствами. Ткань его музыки наполнена древними

преданиями, языческими обрядами и обычаями, овеяна языческими тайнами, в которых слышны отголоски финно-угорского дыхания. Ян Сибелиус создал симфонические, хоровые, камерно-инструментальные произведения, в которых проявилась близость к богатым сокровищам карело-финского эпоса и лирической песенности. «Карело-финский сказ» всегда сопровождался игрой на пятиструнном инструменте с диатоническим строем, очень похожим по звучанию и конструкции на хантыйский санквылтап. Звучание этого инструмента рисует образы языческих идолов, священных амбаров, помогает общаться с шаманом, постоять у священного кедра, услышать отголоски далекой древней родины под названием Югорская земля.

«В настоящее время в Ханты-Мансийском автономном округе Югре идет процесс формирования профессиональной исполнительской и композиторской школы, который основан на традициях музыкальной культуры народов ханты и манси. Ведется всесторонняя исследовательская работа по возрождению инструментального и вокального творчества, расшифровываются и изучаются архивные нотные тексты, записи народных песен и наигрышей. На их основе создаются произведения для различных инструментов, разных как по жанру, так и по составам. В округе регулярно организуются курсы по обучению игре на традиционных музыкальных инструментах, издаются сборники пьес местных композиторов. Одним из выдающихся представителей нашего округа является Д. Агеев (п. Сарапуль Березовского района), преподаватель национальной детской школы искусств. С именем А.С. Знаменского, внесшим своим присутствием атмосферу интеллигентности и духовности, связана история становления музыкальной культуры в Сургуте. В музыке В. Шесталова (мансийского композитора, музыковеда) отражены образы богов обских угров, ритмы медвежьих плясок, шаманское камлание и тревога за будущее своего народа. И. Милушев (г. Нижневартовск) расшифровывает, сочиняет камерную музыку для ансамблей разных составов, с переложением для фортепиано, умело используя особенности хантыйской и мансийской культуры» [11, *233*].

«В действующем списке композиторов важен факт попыток «вкрапления» северных мотивов в появляющихся «географических» сборниках следующих представителей: В. Бибергана, Ю. Савалова, И. Мациевского, С. Слонимского, Ж. Металлиди» [8, *67*]. Из современных региональных композиторов интересным открытием стала Елена Коземиренко - молодой педагог Центра искусств одаренных детей Севера г. Ханты-Мансийска. Она занимается исследованием и изучением, сочинением и переложением звучания народных инструментов, песен, сказов в нотный материал для фортепиано. Творчество этой плеяды композиторов относят к региональной составляющей фонда национальных музыкальных произведений нашего округа.

«В целом, проблематика национально-региональной локализации музыкально-исторического процесса и ее расширения сложна: иной уровень осмысления окружающей музыкально-звуковой среды, сохранение эпохально-исторических признаков культуры, собственный оригинальный инструментарий образовали неповторимую конфигурацию условий развития эволюционных процессов музыкальной культуры. Динамическая природа музыкального искусства постепенно накладывает отпечаток на устойчивые факторы статического уклада при сохранении общей его целостности. Так, незримая, хрупкая, зыбкая, музыка Севера создала «несущую конструкцию», в традицию которой человек не вправе бездумно вторгаться, приводя к забвению ценностей, в конечном итоге к застою, регрессу. Совокупность этого художественного наследия, достижений, эволюционного опыта должна стать, наконец, общим творческим достоянием. Только благодаря «мобильности» отдельных музыкантов стимулируется «миграция» данных достижений в настоящее время. Так, в результате преодоления художественными новациями разрозненности самих северных культур, переосмысления их «генетического кода», фиксации языкового аспекта и реализации его неповторимости, а также самоисканий композиторов в рамках собственных стилистических симпатий и вкусов оформляется, распространяется, сохраняется национально-региональный интерес» [8, *14*].

**Список литературы:**

1. Волдина, Т.В. Хантыйский фольклор: история изучения. Томск: Изд-во Том. ун-та. – 2002.
2. Гайкевич, Л. Наш дом – Югра [Электронный ресурс]. URL: https://stihi.ru/2015/10/17/6220 (дата обращения: 04.08.2022).
3. Гондатти, Н.Л. Следы язычества у инородцев Северо-Западной Сибири. М.: б/и, 1888.
4. Дьякова, Н.И., Петрухин, В.Я. Мифы финно-угров. М. Астрель: АСТ: Транзиткнига, 2005.
5. Калинина, Л.И. Лаборатория языков народов Сибири. – Томск, 1957.
6. Касько, Л.М. Традиционные угры. Департамент культуры Ханты-Мансийского Автономного округа – Югры. Сургутский муз колледж, 2014.
7. Кулемзин, В.М., Лукина Н.В. Васюгансско-ваховские ханты. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1977.
8. Лукина, Н.В. Записи обско-угорского фольклора в архивах томских университетов Томск: Вестник ТГУ. – 2008.

9. Материалы по фольклору хантов (Записи, введение и примечания В.М. Кулемзина, Н.В. Лукиной). Томск: Изд-во Том. ун-та. – 1978.

10. Неклепаев, И. «Поверья и обычаи Сургутского края», 1903 г. Очерк с приложением напевов из сибирских коллекций А. Мехнецова (экспедиционные записи 1967—1975 гг.). – СПб, 1995.

11. Ратников, А.М. Культура обско-угорских народов (ханты и манси): Курс лекций/ сост. А.М. Ратников. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гуманит. ун-та, 2008.

12. Шкуратова, Г. И. Запись фольклора в полевых условиях. Архив Центра национальных культур Комитета по культуре и кино Нижневартовского района.

## ПУТЬ К ЗНАНИЯМ

***Донченко А.С.,***
***кандидат филологических наук,***
***преподаватель общеобразовательных дисциплин***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## СТУДЕНЧЕСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ПУТЬ К ЗНАНИЯМ» (обзор материалов, представленных к публикации)

До недавнего времени научно-исследовательской деятельностью занимались студенты высших учебных заведений, так как вовлечение обучающихся в исследовательскую деятельность является важной задачей высшего профессионального образования. Однако на данный момент стоит отметить, что научно-исследовательская деятельность стала активно развиваться и в учреждениях системы среднего профессионального образования.

С целью привлечения внимания обучающихся к научному творчеству, а также формирования профессиональных и общих компетенций в рамках образовательного процесса Сургутского музыкального колледжа с 04 по 09 апреля 2022 г. во второй раз была проведена студенческая научно-практическая конференция «Путь к знаниям». Первый опыт (06.12.2020 г.) проведения подобной конференции оказался успешным, в результате чего было принято решение о проведении данного научного мероприятия один раз в два года, чередуя с проведением Всероссийской научно-практической конференции

«Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства».

Всего в 2022 году в конференции приняли участие 111 обучающихся общеобразовательных и профессиональных организаций не только из Ханты-Мансийского округа – Югры, но и из других субъектов РФ (Свердловская обл., Челябинская обл., Нижегородская обл., Курганская обл., Республика Марий Эл. Московская область).

Конференция была представлена следующими направлениями:

– Искусство (Музыка. Живопись. Театр. Дизайн. Народное творчество).
– История (История России. История родного края. История моей семьи).
– Культура родного края.
– Литература.
– Языкознание.
– Образование (Педагогика. Методика обучения).

Работы, получившие высокие оценки членов экспертного совета, опубликованы в данном сборнике материалов всероссийской конференции. Так, направление «Искусство» представлено 11 работами, затрагивающими творчество композиторов разных эпох. Студентки Сургутского музыкального колледжа *А. Белогай и М. Егорова* в своих работах рассматривают вопросы анализа педагогического репертуара и обращаются к творчеству великого немецкого композитора И.С. Баха, к его полифоническим произведениям. *К. Барышникова* в своей статье анализирует первую балладу Ф. Шопена и доказывает, что композитор является основоположником этого жанра. Вслед за К. Барышниковой к жанру баллады обращается *Ильчикаева Л.*, рассматривая характерные черты авторского почерка К. Дебюсси.

*Корешкова Л.* на основе анализа Первой части сонаты №17 Л. Ван Бетховена доказывает, что к пониманию замысла великого композитора слушателям позволяют приблизиться «театральные» приёмы, которые Бетховен использует в своей музыке. В статье *Таземдиновой А.* представлена эволюция жанра квартет от развлекательного к авторскому, серьезному в творчестве Й. Гайдна. *Кавардакова С.* проводит сравнительный анализ музыкального воплощения стихотворения А.К. Толстого «Спесь» двумя композиторами – М.П. Мусоргским и А.П. Бородиным – и приходит к выводу, что, несмотря на сходство в выборе средств выразительности, композиторам удалось абсолютно по-разному показать комичность персонажа (образа Спеси). В работе *Джохадзе Т.* обобщены результаты собственного исследования психологического восприятия музыки разных направлений (минимализм и Lo-Fi).

Авторы не оставили без внимания и творчество композиторов XX века. Так, *Жарикова С.*, анализируя романсы В.А. Гаврилина «Жила-была

мечта» (на слова В. Максимова) и «Осенью» (на слова Т. Калининой), определяет стилистические особенности композитора. *Колев П.,* проанализировав все разделы первой части Шестой симфонии С.С. Прокофьева, выявляет особенности трактовки сонатной формы как базовой модели формообразования в первой части.

*Карачинцева П.* в своем исследовании обращается к народному театру как к обобщающей форме и виду данного явления в культуре и, опираясь на работы фольклористов А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной, выявляет характерные черты народного театра и обосновывает практическую составляющую его изучения в современных образовательных программах.

Необходимо отметить, что работы данного направления характеризуются аналитическим подходом и носят самостоятельный характер.

В направлении «Образование» авторы статей поднимают актуальные темы: патриотическое и семейное воспитание, творческое долголетие музыканта и некоторые аспекты работы над музыкальным произведением. Так, *Кузнецова М.* обращается к проблеме семейного воспитания младших школьников, акцентируя внимание на формах и методах работы с родителями. Возможности гражданско-патриотического воспитания во внеклассной работе по музыке посредством знакомства с государственной символикой описывает в своей статье *Краснова Д.* Опытом использования краеведческого материала на уроках и во внеурочной деятельности в начальной школе как одной из эффективных форм патриотического воспитания младших школьников делится *Сидорова Т.*

К выводу, что работа гитариста над произведениями крупной формы способствует развитию музыкального мышления ученика, раскрытию его творческого потенциала приходит *Рашкулевич А.*; к вопросу развития технических навыков игры на домре обращаются *Спиридонова С. И Шайметова К.,* делая акцент на грамотном подборе инструктивного материала, принципе последовательности в обучении и систематичности занятий. Интересной в этом направлении представляется статья *Г. Шмидта*, который раскрывает секреты профессионального долголетия музыканта-духовика, избрав жанр интервью с преподавателем Сургутского музыкального колледжа – В.В. Фокеевым.

Стоит отметить, что в этом направлении есть статьи теоретического характера, освещающие актуальные для настоящего времени темы, и статьи, в которых представлен опыт работы авторов. Студенты продемонстрировали умение анализировать и систематизировать информацию, а также делать самостоятельные выводы.

Используя кагортный метод, ученица 10 класса МБОУ СОШ №25 г. Сургута *Степанова А.* изучает динамику грамотности населения

Тобольского Севера в конце XIX века (по материалам первой всеобщей переписи населения 1897 года) в направлении «История».

*Чичкарева Я. и Уфимцева К.* обращаются к достаточно актуальной, на наш взгляд, проблеме заимствований в русском языке. Обе студентки сходятся во мнении, что проникновение иноязычной лексики в наш язык абсолютно закономерно и связано с появлением новых реалий в жизни человека, однако употреблять эти слова стоит с осторожностью. Статьи «Судьба заимствованных слов в русском языке» и «Неологизмы эпохи коронавируса» содержатся в направлении «Языкознание».

В направлении «Культура» содержатся две совершенно разные статьи: работа *Залавиной О.* краеведческого характера посвящена изучению архитектурного творчества А. Е. Харитонова и разработке экскурсионного маршрута по местам его зодчества, а *Саюшкина М.С.* обращается к творчеству известного в зарубежной науке ученого, музыковеда, антрополога – Бруно Неттла – и изучает американский взгляд на проблемы марийского фольклора.

Направление «Литература» представлено 6 работами, 3 из которых посвящены творчеству Ф.М. Достоевского, авторы не оставили без внимания юбилейную дату. 11.11.2021 г. все любители и почитатели классической литературы праздновали двухсотлетие со дня рождения Ф.М. Достоевского.

*Бакижанова Д.* и *Карачинцева П.* анализируют имя собственное и определяют его функции в романах «Преступление и наказание» и «Бедные люди». В результате каждый из исследователей приходит к выводу, что имя собственное помогает автору реализовать художественный замысел.

Философский вопрос «Цель оправдывает средства?» поднимает в своем рассуждении *Пискорская П.*, обращаясь к сюжету и образу главного героя романа «Преступление и наказание». *Котик М.* проводит сравнительный анализ читательских интересов к несодержательной очерковой публицистике нач. XX в. и XXI в. и доказывает их негативное влияние на общество, говоря о снижении культурной и духовной ценности информации и увеличении интереса читателей к псевдоинтеллектуальным работам, лишенным какой-либо достоверности. *Новосилецкий А.* обращается к актуальной проблеме настоящего времени – проблеме милосердия среди подростков к детям с ограниченными возможностями здоровья – и делает это через анализ художественных произведений; приходит к пониманию того, что именно литература способна изменить сознание здоровых детей и помочь им воспринимать «особенных» детей равными себе. О том, как творчество Л.Н. Толстого влияет на формирование добродетельных качеств младшего школьника, пишет *Шиканова К.*, предлагая свой опыт работы над произведениями.

После ознакомления с материалами участников конференции можно сделать следующие выводы: все работы соответствуют предъявляемым требованиям, характеризуются аналитическим подходом и углубленным изучением рассматриваемого вопроса. Однако не стоит забывать, что научно-исследовательская работа – это всегда совместная деятельность обучающегося и преподавателя по изучению конкретного вопроса, в связи с этим необходимо отметить большую роль научных руководителей, которые рекомендует студентам основную литературу по выбранной проблеме, помогают разработать содержание (план) статьи, в процессе работы над статьей проводят систематические консультации, и как результат – публикация материалов в сборнике конференции.

**Список литературы:**

1. Материалы студенческой научно-практической конференции «Путь к знаниям» https://surgutmusic.ru/upload/2021/%D1%81%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA.pdf

2. Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства: Материалы VII Всеросс. науч.-практ. конф. 25 – 26 октября 2021 г. / Сургутский музыкальный колледж. – Сургут: Изд-во ООО «Югра Принт», 2021. – 397 с.

## НАПРАВЛЕНИЕ «ИСКУССТВО»

***Братанов К. В.,***
***преподаватель музыкально-теоретических дисциплин***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***Колев П. П.,***
***студент 4 курса специальности «Теория музыки»***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

# НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ СОНАТНОЙ ФОРМЫ В ПЕРВОЙ ЧАСТИ ШЕСТОЙ СИМФОНИИ С. С. ПРОКОФЬЕВА

В крупных музыкальных жанрах таких, как симфония происходит осмысление глобальных процессов, которые происходят в мире, совершается попытка перевести их в художественные образы.

Для того чтобы воплотить сложные художественные образы, необходимы равнозначные по уровню сложности модели формообразования. Именно такой моделью является сонатная форма, которая к середине XX века прошла долгий эволюционный путь.

На рубеже первой и второй половин XX века многие советские композиторы обращались к жанру симфонии. Симфония – традиционный жанр, который относится к сонатно-симфоническому циклу. Как правило, первая часть симфонии пишется в сонатной форме.

Некоторые симфонии стали популярными и часто исполняемыми с момента первого исполнения, но есть такие симфонии, которые незаслуженно обделены вниманием.

К таким произведениям можно отнести Шестую симфонию С.С. Прокофьева. 19 августа 1945г. в письме к Н.Я. Мясковскому композитор пишет о том, что закончил первую и вторую части шестой симфонии. [2, с. 473]

Выявление особенностей трактовки сонатной формы как базовой модели формообразования в первой части Шестой симфонии С.С. Прокофьева является целью данной работы.

Обозначить некоторые разновидности сонатной формы; проанализировать все разделы первой части данного произведения; выявить особенности трактовки сонатной формы в этом произведении в сравнении с базовой моделью формообразования – первоочередные задачи, определяющиеся в соответствие с целью.

Одной из главных отличий сонатной формы от других форм является её процессуальность, то есть изменение соотношения между основными разделами, развитие тематизмов. Кроме этого сонатная форма

предоставляет композиторам бесконечное количество вариантов воплощения своих идей, во многом благодаря высокой степени типизации и вариативности данной формы.

С момента возникновения в начале первой половины XVIII века к середине XX века сонатная форма прошла длительный эволюционный путь. Если экспозиция как самый регламентированный раздел сохранила базовые позиции, то средний раздел, реприза и кода подверглись серьёзным преобразованиям.

Так, например, средний раздел может вообще отсутствовать, а также кроме собственно разработки в него может включаться изложение новой темы, который называется эпизод в разработке.

Что касается репризы, она может быть сокращённой, зеркальной, а также с изложением основных тем экспозиции не в главной тональности.

Дополнительным заключительным разделом сонатной формы является кода. Она может основываться: на темах экспозиции; на темах из предыдущих частей; на новом тематическом материале; на тематическом материале эпизода в разработке.

В XX веке композиторы продолжают использовать сонатную форму, которая прошла проверку временем, несмотря на обилие различных направлений, а также обращение композиторов к современным композиторским техникам.

С.С. Прокофьев использует сонатную форму во всех своих симфониях. Шестая симфония не стала исключением, её первые две части написаны в сонатной форме.

Шестая симфония, создававшаяся Прокофьевым в 1945-1947г. под впечатлениями грозных событий Великой Отечественной войны, – остродраматическое произведение, исполненное боли и страдания, скорбных воспоминаний о годах войны, раздумий о жизни и смерти. Называя её симфонией-элегией памяти жертв Второй мировой войны, Шестую Прокофьева нередко сравнивают с Шестой Чайковского [8]. Симфония была исполнена 11 октября в 1947г. в Ленинграде оркестром Ленинградской филармонии под управлением Е.А. Мравинского[1]. Состоит

[1] 11.02.1948г. в газете «Правда» было опубликовано постановление ЦК КПСС о «Формализме в искусстве». С. С. Прокофьев вместе с другими советскими композиторами был обвинён в формализме: «Особенно плохо обстоит дело в области симфонического и оперного творчества. Речь идет о композиторах, придерживающихся формалистического, антинародного направления. Это направление нашло свое наиболее полное выражение в произведениях таких композиторов, как тт. Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, В. Шебалин, Г. Попов, Н. Мясковский и др., в творчестве которых особенно наглядно представлены формалистические извращения, антидемократические тенденции в музыке, чуждые советскому народу и его художественным вкусам» [5].
Несмотря на постановление, Евгений Мравинский продолжал исполнять Шестую симфонию. С оркестром Ленинградской филармонии исполнил её более 30 раз. В качестве эпиграфа использовал строчки М. Горького «Человек – это звучит гордо!».

Шестая симфония из 3 частей, каждую из которых композитор описывает следующим образом:

*«Первая часть – беспокойного характера, местами лирического местами сурового; вторая часть – более светлая и певучая; финал – быстрый, мажорный, приближающийся по характеру к моей пятой симфонии, если бы не суровые отзвуки первой части».*

С.С. Прокофьев [6]

Вступление, которое открывает симфонию, содержит выкрикивающие интонации, подчёркивающиеся маркатным штрихом и тембрами тяжёлой меди на *ff*, передают образ нечеловеческой ярости, злого натиска.

Главная партия содержит изложение двух тем. Первая из них, проводящаяся струнными инструментами, вносит контраст по отношению к вступлению. Она более мелодична, связна, более меланхолична.

Вторая тема главной партии отличается от первой большей напряжённостью, что роднит её с темой вступления. Однако эта тема более развита благодаря диалогу двух голосов.

Продолжительная связующая партия содержит три контрастных между собой элемента, причём второй из них основан на тематических элементах первой темы главной партии.

Побочная партия более лирична и напевна, близка по эмоциям к первой теме главной партии, но контрастирует с ней другим темпом, другим размером и другим тембровым решением.

Слонимский обозначает мелодию темы побочной партии как сочетающую черты протяжной лирической песни и величавого эпического напева [1, с. 190].

Заключительная партия подготавливается стремительным взлётом и сопровождается резким диссонирующим секвенционным проведением. В этой партии выделяются два элемента: нисходящая секвенция по хроматизму и фанфарные хроматические ходы в партии труб.

В определении сонатной формы исследователи выделяют наличие двух контрастных тем в экспозиции, но существуют такие сонатные формы, в которых количество тем значительно больше. В I части сонаты В.А. Моцарта *F-dur* (K. 332) в экспозиции излагается 7 тем: 2 темы в главной партии, самостоятельная тема в связующей партии, 3 темы в побочной партии и самостоятельная тема в заключительной партии. Примечательно, что средний раздел начинается с изложения новой (уже восьмой) темы. Нечто похожее содержится в экспозиции данного произведения: тема вступления, две темы главной партии, три тематических элемента в связующей партии, контрастная побочная партия и заключительная партия.

Разработка начинается с проведения первой темы главной партии, которая чередуется с «застывающими» аккордами.

В разработке также возникает эпизод (почти как у Моцарта очередная новая тема), который И.В. Нестьев характеризует следующим образом:

«В центре разработки — мощный эпизод: похоронного шествия, обозначенный ремаркой Lugubre (мрачно); этот ораторски-величавый патетический эпизод — один из самых волнующих во всей симфонии» [4, С. 337-338].

Третий раздел разработки представляет собой чередующиеся проведения обеих тем главной партии, в четвёртом разделе проводятся заключительная партия и вторая тема главной партии. Последний раздел разработки знаменуется проведениями первой темы главной партии и появлением предыкта, основанный на квинтовой педали основной тональности симфонии.

Реприза этой части сокращённая и в ней отсутствует главная партия. Заключительный раздел начинается с сжатой побочной партии, которая проводится в основной тональности и её параллельной: *es-moll* и *Ges-dur*. После побочной партии начинается раздел, который в экспозиции проводился перед ней.

Кода первой части начинается с проведения эпизода из разработки, который уже проводится в основной тональности (таким образом, избавляясь от перехода из *es-moll* в *g-moll*). Эпизод содержит лишь одно проведение периода.

Использование коды на основе эпизода из разработки на самом же деле не является новаторским решением С.С. Прокофьева, так как в третьей «Героической» симфонии Л. Бетховена, как указывает И.В. Способин, помимо темы главной партии вторично появляется эпизодическая тема, введённая в разработку [7, с. 218]. Однако у Прокофьева в коде тема эпизода играет отнюдь не вторичную роль, так как именно с неё начинается данный заключительный раздел.

В результате проделанной работы был выявлен следующий вариант трактовки сонатной формы:

– Экспозиция с двумя темами главной партии, развитым связующим разделом, с контрастной побочной партией, которая имеет два проведения.

– Разработка опирается в основном на развитие элементов главной партии, также содержит эпизод и предыкт, который подготавливает появление репризы

– Реприза сокращённая с пропуском главной партии.

– Кода основана на материале главной партии и эпизода из разработки.

Таким образом, в структуре первой части Шестой симфонии С.С. Прокофьева применены многие преобразования базовой модели

сонатной формы, которые были найдены в результате эволюции другими композиторами.

**Список литературы:**

1. Бергер, Л. Черты стиля С. Прокофьева. Сборник теоретических статей / Л. Бергер. – М.: Советский композитор, 1962. – С. 180-217

2. Кабалевский, Д.Б., С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский Переписка / Д.Б. Кабалевский. – М.: Советский композитор, 1977. – 473 с.

3. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений / Л.А. Мазель. – М.: Музыка, 1979. – 362 с.

4. Нестьев, И.В. Жизнь Сергея Прокофьева / И.В. Нестьев. – М.: Советский композитор, 1973. – С. 536-539

5. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере «Великая дружба» В. Мурадели. – Электронный ресурс. – URL: http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/music.htm (дата обращения 11.02.2022)

6. Слонимский, С.М. Вступительная статья к изданию переложения для фортепьяно в четыре руки Р. Леденёва М. Марутаева Шестой симфонии С.С. Прокофьева / С.М. Слонимский. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961.

7. Способин, И.В. Музыкальная форма / И.В. Способин. – М.: Музыка, 2007. – С. 193-225; С. 258-267

8. Холопова, В. О концепции Шестой симфонии Прокофьева [Электронный ресурс]. – URL: https://www.belcanto.ru/s_prokofiev_6.html (дата обращения 19.11.2021)

***Калинкина Т.П.,***
***преподаватель музыкально-теоретических дисциплин***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***Карачинцева П.В.,***
***студентка 4 курса специальности***
***«Инструментальное исполнительство»***
***(инструменты народного оркестра)***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## НАРОДНЫЙ ТЕАТР КАК ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Если рассматривать древнейшие пласты народной традиционной культуры, имеющие особую художественную ценность, то можно

предположить, что фольклор – отражение жизни народа, выраженное в невероятном многообразии песен, танцев, обрядов и обычаев. Изучая фольклор с каждой из этих сторон, мы по крупицам воссоздаём мировоззрение людей, которые жили задолго до нас.

Проводя исследования на тему народной культуры, мы бы хотели обратиться к одному из интереснейших и значительных её явлений – народному театру. В данном исследовании автор предлагает рассматривать термин «народный театр» как обобщающий формы и виды данного явления в культуре, которая являлась предметом интереса многих исследователей. В разное время учёные и этнографы обращались к многообразию форм и проявлений народного театра в культуре и быту различных традиций нашей Родины. Так, например, И. Снегирев (*историк, этнограф, фольклорист*) в 1838 году издал книгу «Русские простонародные праздники», чем и положил начало изучению народного театра в России. Углубленное изучение и собирание материала для будущего научного исследования началось после публикаций «Программы о собирании сведений о кукольном театре на Руси», автором которой был В. Петрец (*историк, этнограф,1897*). Следующей ступенью исследований являются научные труды первой половины 20 века: например, книга «Русская народная драма» Н. Виноградовой (*педагог, учёный, 1905*).

Интерес к изучению народного театра рос, всё больше и больше фольклористов, искусствоведов и этнографов издавали труды, открывающие многогранное разнообразие форм, стилей, проявлений народного театра. В процессе изучения этого явления, удалось выявить культурные тенденции, связанные с многообразием направлений, которые мы решили объединить термином «народный театр».

Одними из самых значимых являются:

– Выявление принципов драматургии Н.Н. Велецкой *(отечественный славист с мировым именем, кандидат исторических наук)*.

– Создание общей характеристики различных форм драмы В.Н. Всеволодским-Гернгроссом *(театровед, доктор искусствоведения, профессор)*.

– Отражение процесса развития драматических форм В.Е. Гусевым *(советский и российский фольклорист, доктор исторических наук)* в работе «От обряда к народному театру».

Исходя из приведённых выше примеров, стоит заметить, что изучение народного театра имеет достаточно обширную теоретическую базу, что позволяет более подробно ознакомиться с каждым из аспектов этого явления.

Некрылова Анна Фёдоровна *(филолог, фольклорист, театровед)* совместно с Ниной Ивановной Савушкиной *(фольклорист, педагог)* подготовила издание, посвящённое народному театру, которое вошло в

книжную серию «Библиотека русского фольклора». Именно там впервые были опубликованы тексты и описания видов народного театра, ранее не встречавшиеся. Предлагаю рассмотреть работу Некрыловой и Савушкиной подробнее.

На протяжении долгих веков народный театр играл важнейшую роль в жизни человека: он отражал актуальные и злободневные стороны русского быта и конфликт интересов разных слоёв населения, с сатирой показывались как бытовые, так и исторические события. Круг героев, задействованных в представлении – отдельная тема исследования, так как роли могли отводиться и историческим персонажам (существовавшим в реальной жизни), и также группе персонажей, являющихся исконно традиционными, например – Петрушка и некоторые другие участники представлений. Представление оставляло яркий след в памяти зрителей, а впечатления оставались на всю жизнь. Некоторые из видов представлений подразумевали участие зрителей, что не могло не сделать народный театр еще популярнее.

Во многих регионах народный театр был очень знаменит, однако собиратели фольклора выделяют основные географические местности, своеобразные «очаги» распространения народного театра: *Ярославская и Горьковская области, русские села в Татарии, на Вятке и Каме, в Сибири и на Урале.*

Обращая внимание на классификацию жанров народного театра в работе Некрыловой, можно выделить следующие пласты в каждом из которых есть своё деление на различные группы, однако мы представим свой вариант классификации, опираясь на время их образования (от древнего к новому).

1) *Игры и сценки ряженых*. Спектакли, проходящие с участием ряженых, тесно связаны с обрядовой практикой, приурочены к определённому времени, имеют строгие правила для костюма, а тип поведения персонажей строго регламентирован. Характерными чертами ряжения являются: сокрытие лица под маской, нанесение сажи на разные части тела, использование необычных «костюмов» (вывернутые наизнанку шубы, лохмотья, нередко ряженые выходили «голышом» или в одежде, которую можно было лишь условно считать таковой), а так же непроизвольные, на первый взгляд, движения (подскоки, прыжки, верчение на месте и пр.) Ряжение подразумевает собой обряд перевоплощения, чаще всего для отображения нечистой силы или изображение духов предков и имеет ритуальный подтекст. Как правило, ряжение характерно для нескольких праздников: Рождество, Масленицы и Святок. Реже ряженых можно встретить в обряде дожинок (осенние праздники), а так же в семицко-троицкого и пасхального комплексов. Стоит отметить, что для славян характерно рядиться на свадьбу и (редко) похороны. Также ряженые могут присутствовать на окказиональных

обрядах, связанных с вызыванием дождя (Брянск, «Похороны стрелы»). Ряженые изображали души умерших и часто являлись некими проводниками из иного мира.

*2) Пьесы кукольного театра* – сценки из жизни Петрушки и персонажей его драмы. Так же, как и в народно-бытовой драме имели место свои собственные устоявшиеся персонажи. Характерным отличием от предыдущих постановок является наличие стилизованных под людей кукол, а так же животных. Обычно использовались марионетки (куклы на нитках), либо перчаточные куклы, надевающиеся непосредственно на руку. Особым было так же и место проведения таких спектаклей, ведь кукольный театр не требовал большого количества актёров, управляющих куклами. Кукольный театр обычно представлял собой постройку, обтянутую ситцем или просто перекладину, на которую натягивали занавес. Она ставилась на землю и скрывала кукольника, который после игры на шарманке начинал диалог со зрителями при помощи пищика. Это объясняется тем, что чаще всего за Петрушку играли именно мужчины, а их речь должна была быть быстрой, громкой и достаточно пронзительно-высокой. Это объясняется так же тем, что представления проходили на открытом пространстве, было необходимо, чтобы Петрушку услышали все. Нередко представления кукольного театра разыгрывались на ярмарках и/или в балаганах.

*3) Вертепные представления* – разновидность кукольного театра, пришедшая из Польши. Сюжеты вертепных представлений делились на рождественскую драму и социально-бытовую сатиру. Персонажами были деревянные куклы, крепившиеся на проволоку, которых перемещал вертепщик во время демонстрации разных сцен. Вертепный театр представлял собой большой ящик, внутри которого находилось два яруса сцены. На верхней обычно показывали поклонение новорождённому Иисусу, а на нижней – деятельность царя Ирода, в том числе и его смерть, после которой следовала бытовая часть представления.

*4) Сатирические драмы, героико-романтические и бытовые драмы*. Например, сцены с участием исторических персонажей, которые могли попадать в неловкие ситуации, черты поведения которых могли высмеиваться (социальная сатира). Иногда одно представление содержало две-три небольших сцены. Самыми частыми картинами, которые показывались в этом жанре, были: бедность крестьян, разорение Барина, отношение Трактирщика к Барину, работа Слуги и его обман правящего класса (сатира) и др.

Дело в том, что народных бытовых сатирических драмах выработалась своя система устойчивых образов, текстов и изображений. Народные героико-романтические драмы, в отличие от вышеописанных, в основе своей имели не только фольклор. В таких представлениях активно использовались песни литературного происхождения, лубок. Большую

роль в формировании и развитии драмы сыграли литературные источники, чаще всего – образы разбойников. Это повлияло на сюжеты драм, общий стиль повествования, разработка новых характеров действующих лиц и введение новых. Особенностями постановки народных драм были: отсутствие занавеса, декораций и кулис, персонажи сами себя называли и описывали место действия, реквизит (хоть он и был скуп) подбирался таким образом, чтобы описать род деятельности героев, а так же их социальное положение, важность одежды действующих лиц и их самопредставление (очень часто персонаж сам выходил к зрителям, представлялся и говорил, зачем прибыл). Так же, одной из ярких особенностей народной драмы является несоблюдение триединства, принятого в классическом театральном искусстве (времени, места, действия).

5) *Фольклор городских праздничных зрелищ, выкрики и прибаутки уличных торговцев и ремесленников*. В эту группу входит огромное многообразие ярмарочных увеселений: балаганы, ярморочные представления, увеселения толпы во время съезжих праздников и обстановка городской площади, где находились люди из разных областей, с разными типами традиционной культуры. Стоит заметить, что искусствоведы, а также филологи выделяют такую отличительную особенность речи уличных торговцев, как «маргинальность» (от лат. «край, граница»). Связано это, прежде всего с историей страны, ведь в дореволюционной России крестьянство и отхожий промысел постоянно пополняли и создавали новые социальные группы.

В связи с этим часто границы моральных принципов городского населения часто стирались (что пресекалось в деревнях), образуя удобную среду для активности торговцев и ремесленников. Задачи уличных зазывал заключались в настойчивом заманивании к себе покупателей. Однако, они старались не только привлекать внимание, но ещё и зацепить словом, или рассмешить. В речи уличных торговцев выделяют несколько сформировавшихся категорий, преследующих вышеупомянутые задачи:

– парадоксальные абсурдные высказывания: *«Шуба для доброго купца-молодца! Приклад – моржовый, воротник – ежовый, а вокруг всех прорех ещё нашит рыбий мех…*»;

– поэтические формы: «*Мать Елисавета как жемчуг на волос надета…»;*

– *меткая характеристика: «Книга для дамы, а не девическая!» ;*

– *новизна: «Стрижём, бреем, воду греем, усы завиваем, банки наставляем!»;*

– *скандал. «*Резко повышает количество информации в системе, является отклонением от нормы – нормального поведения» (В. Руднев);

– речевой садизм: «*Тебе, я вижу, пальто надо не на ватине, а на свиной щетине!»;*

*– два адресата, кич: «Парижский паликмахер Пьер Мусатов из Лондона. Стрижка, брижка и завивка»;*

*– ирония: «Как в Африке пушками сражаются с лягушками, как Земля кружится, кто с кем дружится, как шах персидский шёл по улице»;*

*– языковая игра, речевой жанр: «Вира! Майна! Руки вверх! Стрелять буду! Шагом марш!».*

*6) Раёк, раус, прибаутки балаганных и карусельных зазывал*. Раёк – разновидность народного театра, который выглядит как небольшой ящик с увеличительными стёклами впереди, был широко распространён на ярмарке. Внутри у него располагаются картинки (лубки, первоначально имеющие религиозное содержание, а позже – социально-бытовые и исторические, лирические или развлекательные), либо бумажная полоса с рисунками городов, исторических личностей или событий. Раёшник (рассказчик) передвигает картинки, либо бумажные полосы и рассказывает в присказках и прибаутках новый сюжет.

Раусом же называют диалог двоих героев с устоявшимся распределением ролей. Как правило, один персонаж «умный» (обычный человек, который даёт советы как правильно что-то делать, задаёт разные вопросы), а второй «глупый» (шут, клоун, глупец, он отвечает невпопад, неверно трактует и выполняет задание первого и его поручения «шиворот-навыворот»). Так как образы закрепились в народном театре, «умного» принято называть «хозяин, шпрехшталмейстер» (цирковой термин), а «глупого» как раз-таки «клоун». Неприхотливые диалоги балаганных зазывал внесли свой вклад в становление высокого искусства цирковых клоунов.

Раусом (исторически сложилось) сначала называли второй ярус над балаганной или павильонной постройкой, с которой зазывала выкрикивал призывы (реклама того времени) о содержании того, что было внутри здания. В дальнейшем эти монологи могли перерастать в диалоги уличного представления, имеющие отдельную ценность независимо от представления внутри балагана. Далее этот термин стал уже скорее нарицательным.

Ориентируясь на исследования А.Ф. Некрыловой, мы можем выделить три основные категории балаганных зазывал:

– Закликалы, расхваливавшие свой товар/услугу/балаган и приглашающие посетить его.

– «Дед», или «старик», репертуар монолога которого складывался из разных форм присказок, прибауток и анекдотов, а так же не был напрямую связан с программой представления.

– Клоуны, разыгрывающие сценки-пантомимы или сценки-диалоги на злобу дня.

7) *Медвежья потеха*. Рассматривая эту группу, стоит упомянуть о связи с обрядовыми практиками поклонения различным культам. С

учёным дрессированным медведем и «козой» (переодетым человеком), которая дразнила медведя и играла с ним, можно было встретиться на разных ярморочных гуляниях. Особое отношение к медведю (а в последующем его изображение на гербах) говорило о культе почитания этого дикого зверя. Хозяин также был обязан уважительно относиться к медведю, ведь очень часто зверь становился полноправным членом семьи и её единственным кормильцем. «Медвежья потеха» была популярна вплоть до XX века и заключалась в исполнении медведем разных трюков. Например, хозяин мог попросить животное поклониться, а сам использовал какие-либо весёлые присказки, например: «Поздравь людей с праздником!». Хозяин умел ловко подбирать нужные слова в такт движений медведя, а оттого складывалось ощущение, что зверь понимает человеческую речь. У медведя было много разных трюков, которые он выполнял по приказу хозяина на потеху толпе. Он мог показать как «бабы в гости собираются», и как башмаки надевают, и шляпу снимал с хозяйской головы и надевал на себя, немилосердно ее комкая.

При подробном анализе материала, собранного исследователями во время экспедиций, а также опираясь на анализ работы А.Ф. Некрыловой, мы выявили характерные черты народного театра:

– на начальном этапе, представления в духе театра не могли не иметь обрядового подтекста, они зарождались в глубинах ритуальных практик и были очень плотно с ними связаны;

– присущие локальным жанрам, ритуальный и обрядовый подтекст (ряженые, медвежья потеха);

– яркость красок, запоминающиеся и устоявшиеся образы, их гиперболизация во всём (голос, внешний вид, движения);

– тематика народного театра – очень разнообразна, но чаще всего поднимались злободневные, религиозные, социально-бытовые, романтические, юмористические (социальная сатира) и исторические темы;

– более позднее наполнение народного театра – смыслы, нужные для бытовых нужд, его «обмирщение».

В завершении исследовательской работы хочется также заявить о важности проведённого нами анализа и изучения народного театра в нынешних образовательных программах. Полученные знания и экспедиционные материалы, прежде всего, помогут в обучении, распространении и укреплении народных традиций среди детей и молодёжных фольклорных ансамблей. Собранная информация способна заинтересовать детей и юношеский возраст, открыть новые стороны традиции, а сам народный театр может служить инструментом включения в традиционную народную культуру. Отыгрывая роли в выбранных из всего многообразия определённых жанрах, подготавливая костюмы, реквизит или кукол, дети и подростки могут на практике осваивать

различные формы театральных представлений, которые содержат в себе музыкальные и хореографические композиции, расширяющие рамки владения традиционной культурой. В качестве одного из расширений направления педагогической практики в наших планах также есть цель написания проекта в программу которого будет входить раздел о народном театре. Таким образом, использование различных форм народного театра не является новаторством в учебной практике, но здесь мы можем видеть поле для расширения возможностей включения в традиционную культуру не методом прямого обучения, а в игровой форме.

**Список литературы:**

1. Виноградов, Н.Н. Русская народная драма. Живая старина. М., 1906, вып.4, отд.4, с.2.

2. Малеева, В. Речь уличных торговцев и ремесленников в России // Слово\Word, №86, 2015 г.

3. Народный театр / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А. Ф. Некрыловой, Н. И. Савушкиной. – М.: Сов. Россия, 1991. – 544 с, 24 л. ил. – (Б-ка русского фольклора; Т. 10).

4. Савушкина, Н.И., Русская устная народная драма. Учебное пособие. Вып.1. Классификация и сюжетный состав. М.: Изд-во Моск. у-та, 1978. - 107с.

5. Сахарова, Е.В., Народный театр и семья В.Д. Поленова. Воспоминания дочери художника. В кн.: Тарусские страницы. Лит.-худ. иллюстр. сборник. Калуга, 1961. с.242-248.

6. Снегирев, И.М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды: вып. 1-4 / И. Снегирев. – М., 1837-1839. – 4 т. – В конце предисл. авт. : И. Снегирев. 2 т.

***Мокиич В. Ю.,***
***преподаватель музыкально-теоретических дисциплин***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***Барышникова К. И.,***
***студентка 2 курса специальности «Теория музыки»***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРВОЙ БАЛЛАДЫ Ф. ШОПЕНА

Фредерик Шопен является основоположником жанра инструментальной баллады. И это не случайно. Отсутствие в творчестве композитора таких крупных жанров как симфония или опера, их драматургия и драматичность компенсировалось в жанре баллада. Первая

из четырех баллад справедливо считается одним из самых ярких произведений композитора. Уникальность баллады заключается в целом в драматургии и в ее образной сфере, поэтому достаточно актуально рассмотреть данное произведение более подробно.

Первые упоминания жанра баллады отмечены еще в эпоху Средневековья (XII-XIII в.). В творчестве средневековых музыкантов труверов и трубадуров баллада представляла собой одноголосную танцевальную пьесу и имела строфическое строение. С провансальского языка слово «ballar» переводится как «танцевать»[1]. В Англии параллельно развивался данный жанр, однако несколько своеобразно. Одной из первых баллад, сохранившихся в письменном виде, считается баллада «Иуда» (XIII в.) [1, с. 5].

В эпоху Возрождения баллада приобрела лирический характер. В связи с развитием многоголосия в этот период складывается полифоническая баллада. Во Франции одним из первым представителем данного жанра стал Гильом де Машо. Еще одним мастером полифонические баллады был Жоскен Депре. В Италии также развивался этот жанр. Особую известность приобрели баллаты итальянского композитора Франческо Ландино. После XV века баллада сближается с другими жанрами и теряет свою популярность.

В середине XVIII веке в европейском искусстве началось возрождение жанра баллады. Поэтические драматурги, писатели, историки – Т. Перси и В.Скотт создали сборники шотландских народных баллад. Данные сборники привлекли внимание немецких поэтов эпохи Просвещения и раннего романтизма. Впоследствии И.В. Гёте, И.Г. Гердер, Ф. Шиллер, Г.А. Бюргер создавали собственные поэтические баллады. Данные произведения были переложены на вокальную музыку с сопровождением фортепиано. Расцвет вокальной баллады связан с австрийской и немецкой музыкой эпохи романтизма, прежде всего с творчеством Ф. Шуберта. В произведениях композитора данного жанра присутствуют характерные черты романтической баллады – соединение реального и фантастического, живописного и драматического, единство лирики, эпичности и драматизма.

Ф. Шопен не оставил без внимания этот жанр. Баллада привлекла польского композитора своими необычными чертами такими, как драматизм коллизий, романтическое содержание, лирическая насыщенность и жанровая многоплановость.

Первые эскизы баллады обнаружены еще в 1831 году, а завершена первая баллада была в 1835 году после переезда Шопена в Париж. Конец

---

[1] Этот термин встречается не только в провансальском языке, но также в итальянском в аналогичном значении.

20- х 30-е годы тяжелый период в жизни композитора. Подавленные восстания в Польше, сильные переживания Шопена не могли не отразиться в творчестве. Так появился «Революционный» этюд *c-moll,* прелюдия *d-moll*. Многие исследователи считают, что баллада *g-moll* также имеет драматические настроения, связанные с событиями на родине Шопена. Так, существует версия, что произведение связано с поэмой «Конрад Валленрод» А. Мицкевича[1]. Однако нет точных сведений, что Первая баллада имеет программный сюжет.

Баллада открывается вступлением, которое основано на октавном унисоне. Данный раздел играет роль пролога – несёт эпический характер, напоминает лирический запев. Две главные темы баллады (главная партия и побочная партия) не контрастны в экспозиции. Главная партия написана в *g-moll*, она отличается неторопливым характером, меланхоличностью, в ней звучат мелодический обороты, напоминающие вздохи сожаления. Побочная тема написана в тональности VI ступени – *Es- dur*. По звучанию данная тема мягкая, ласковая, женственная. В то же время широкие скачки в мелодии (октава, септима, секста) создают ощущение, что за нежностью скрывается решительность и мужественность.

В разработке обе темы меняются. Главная партия сжимается, становится более драматичной и уходит на второй план. Побочная партия расширяется, становится более открытой, восторженной, но тональность остается прежней. Таким образом Ф. Шопен снова сопоставляет основные образы и нарушает привычное развитие главных тем в сонатной форме. В разработке происходит лирическая кульминация баллады. Последнее столкновение главной и побочной партии происходит в репризе. Композитор намеренно меняет местами обе темы для того, чтобы сохранить радостное ликование, начатое в разработке Внезапное появление главной партии в основной тональности *g-moll* возвращает к трагической атмосфере. В репризе, как и в разработке, главная тема сжата, но кода продолжает развитие драмы. В данном разделе напряжение приводит к драматической кульминации всего произведения. Последний раздел коды выполняет роль эпилога, в котором утверждается трагический замысел баллады.

Первая баллада Шопена стала не только первой инструментальной балладой, но и уникальной как жанр. Композитору удалось сохранить эпическую повествовательность, взволнованный характер, соединить фантастические и реальные образы и при этом не утратить присущий ему драматизм. Это происходит благодаря тому, что Шопен впервые трансформирует сонатную форму в этом жанре, нарушает привычное

[1] Такое предположение изложили в своих работах Ю. Кремлев и некоторые зарубежные исследователи (D. Björling, J. Samson).

развитие образов: сопоставление двух главных тем в нетрадиционном тональном соотношении, нетипичное развитие главной и побочной партии в разработке, зеркальная реприза и сохранение тональности тем экспозиции. В первой балладе Шопен наметил черты новой формы, которые будут выражены более ярко в других балладах.

**Список литературы:**

1. Bold, A. N. The Ballad [Электронный ресурс]. – Routledge, 1979. Режим доступа: https://books.google.ru/books?id=EsEtDwAAQBAJ&pg=PT7&hl=ru&sourso=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false

2. Виеру, Н. Драматургия баллад Шопена // О музыке: проблемы анализа. Сборник статей / сост. В. П. Бобровский, Г. Л. Головинский. М.: Советский композитор, 1974. 391 с.

3. Кремлев, Ю. Фридерик Шопен. – М.: Музыка, 1971. – 608 с.

4. Музыкальная энциклопедия / ред.: Ю. В. Келдыш, - 4-е изд. - М.: Советская энциклопедия, 1973.

5. Свободная энциклопедия «Википедия» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://en.wikipedia.org/wiki/

***Мокиич В. Ю.,***
***преподаватель музыкально-теоретических дисциплин***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***Тазетдинова А. Р.,***
***студентка 1 курса специальности «Теория музыки»***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## «БЕЗ ГАЙДНА НИЧЕГО ЭТОГО ПРОСТО БЫ НЕ ПРОИЗОШЛО…». ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА КВАРТЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ Й. ГАЙДНА

История струнного квартета начинается со второй половины XVII века. Примерно в это время появляются исполнительские составы, в которых участвуют струнно-смычковые инструменты. В пример можно привести итальянские оперные партитуры, инструментальные концерты, немецкие, австрийские, чешские сюиты. Среди предшественников квартета можно также обозначить старинную трио-сонату, включающую в себя помимо трех струнных еще и клавирный инструмент.

Первый значительный расцвет жанра квартета связан с искусством классицизма. Значимость камерной музыки постоянно росла в связи с тем, что она была самостоятельна от бытовой конкретики, в ней воплотился

классический идеал, и главное – она пользовалась огромной любовью слушателей и меценатов.

Первые струнные квартеты звучали в узких кругах слушателей. В качестве исполнителей могли выступать как профессиональные музыканты, так и любители среди знатных людей. Одной из главных функций квартета раннего классицизма являлось развлечение светского общества. Таким непринужденым, легким настроением обладают ранние квартеты Л. Боккерини, Дж. Камбини, Л. Керубини, Й. Гайдна и В. Моцарта.

Однако данный жанр очень быстро поменял вектор своего развития. Так, уже в творчестве Й. Гайдна очевидна эволюция от развлекательного жанра к авторскому, серьезному. И постепенно среди композиторов появлялось осознание того, что квартет – это сложный жанр, включающий в себя камерную виртуозность, сложность составления партитуры, построения голосов [1].

Йозеф Гайдн не был создателем струнного квартета. В творчестве представителей мангеймской и венской школ, чешских композиторов также встречался этот жанр. Их музыка во многом схожа с ранними квартетами австрийского композитора.

Ранний период квартетного творчества Гайдна характеризуют его первые восемнадцать квартетов (ор. 1-3), не имеющих четкой структуры. Среди них встречались двух-, трех-, четырех- и даже пятичастные.

Пятичастный квартет Гайдна подобно сюите включает в себя две быстрые части, одну медленную и два менуэта. В одном из трехчастных квартетов отсутствует менуэт. Его схема (Allegro – Andante – Allegro molto) имеет схожесть с формой старой оперной симфонии [3]. В финале двухчастного квартета происходит двойное чередование медленного и быстрого темпов, что делает его схожим с жанром кассация[1].

Формы частей ранних квартетов Гайдна еще не отличаются широтой и размахом, свойственными более поздним произведениям этого жанра в творчестве композитора. Однако уже можно было найти все четыре основные формы: сонатные allegro, рондо, вариационные и трехчастные [3].

В эпоху Классицизма активно развивалась сонатная форма, она воспринималась как высшая форма инструментальной музыки. Так, у Гайдна в данной форме были написаны не только быстрые, но и медленные части квартетов. Однако они еще были скромны по размерам [4]. Рондовые формы представлены в ранних квартетах Гайдна слабо и очень просты. Примером их могут служить финалы Третьего (ор. 1, №3) и

[1] Кассация – многочастный жанр развлекательного характера, напоминающий сюиты для ансамбля инструментов, распространенный в Австрии и Германии в 18 веке. Количество частей непостоянно.

Тринадцатого (ор. 3, № 1) квартетов. В первых восемнадцати квартетах мы встречаем также ряд вариационных форм (№ 9, № 12, № 14).

Наконец, трехчастные формы представлены в квартетах Гайдна преимущественно менуэтами. На протяжении всего его творчества это единство остается неизменным. В своих бесчисленных менуэтах (в том числе и неквартетных) Гайдн не отходит от трехчастной формы, но может только незначительно ее изменять. С семнадцатого квартета (ор. 3, № 5) закрепляется четырехчастность, которая закрепится в дальнейших более поздних квартетах.

После 1790-го года происходит становление гайдновского квартетного стиля: в партиях отсутствует солирующая скрипка, закрепляется равноправие голосов. В строении цикла уже преобладает классический тип (Allegro, медленная часть, менуэт). У каждого квартета появляется индивидуальность[1].

Одним из образцовых квартетов Гайдна является № 76 (ор. 76, № 2), отличающийся смысловыми связями частей и особым развитием музыкальной мысли на протяжении всего квартета. Он наполнен различными индивидуальными особенностями: необычными интонациями (например, квинтовыми скачками и альтерацией IV ступени в финале), определенным ритмическим рисунком и штрихами, которые, появляясь на протяжении всего квартета, создают ощущение целостности, общности идеи всего цикла.

Первая часть Allegro содержит темы главной и побочной партий, перекликающиеся в непрерывном интонационном развитии во всех голосах. В их образах соединены контрастные черты. Ввиду отсутствия связующей партии, для перехода от одной темы к другой происходит быстрое их изменение, это подчеркивает камерность квартета. Разработка наполнена ладовыми контрастами, игрой тембров и регистров. Завершается первая часть кульминационной кодой, собравшей все темы экспозиции.

Следом контрастно звучит вторая часть Andante, имеющая сложную трехчастную форму с элементами вариаций. Преобладающий тембр – скрипка. Средний раздел, написанный в миноре, оттеняет мажорное настроение части.

В третьей части тема менуэта звучит октавой скрипок и затем отзывается октавой альта и виолончели (форма канона). Эти переклички продолжаются вплоть до контрастирующего с крайними частями трио и возобновляются после него. Данная часть получила название «менуэт ведьм», благодаря суровым каноническим имитациям.

[1] Так, например, Й. Гайдн первым ввел вместо менуэта в средних частях квартетов скерцо («Русские квартеты» ор. 33 №2-6).

Финал построен на минорной теме главной партии с необычной интонацией, придающей народно-танцевальные черты. Сам финал содержит в себе весьма интересные особенности: диссонансы на сильных долях такта, повышение IV ступени как в мажоре, так и в миноре. У мажорной темы побочной партии тоже есть своя индивидуальность, создающая образ финала: широкие интервальные скачки, ритмическая острота. К концу репризы устанавливается мажорная тональность, сглаживающая остроту главной темы и придающая цельность квартету [2].

Благодаря Й. Гайдну жанр квартета стал популярным. Композитор предвосхитил тенденции романтизма, остро чувствуя новую атмосферу «Бури и натиска», создавал «коллажные («плакатные») приемы голосоведения. В творчестве других композиторов – Л. ван Бетховена и В. А. Моцарта жанр квартета, безусловно, продолжил кристаллизоваться и расширяться. Однако именно Гайдн добавил новизну в данный жанр, создавая каждый квартет «с изюминкой», ведь композитор на склоне лет не утратил свое чувство юмора и стремление весело «напроказничать».

**Список литературы:**

1. Василенко, А.А. Работа со струнным квартетом: историко-методический очерк / А.А. Василенко // Новая наука: опыт, традиции, инновации. – 2017. – №2. – с. 155-160.

2. Гивенталь, И., Щукина-Гингольд Л. Музыкальная литература: Учеб. пособие. – 2 изд. – Москва: «Музыка», 1984. – 480 с.

3. Кремлев, Ю.А. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества / Ю.А. Кремлев. – Москва: Музыка, 1972. – 316 с.

4. Новак, Л. Йозеф Гайдн. Монография / Л. Новак. – Москва: Музыка, 1973. – 448 с.

5. Струнный квартет // Классическая музыка [Электронный ресурс] Режим доступа: https://www.olofmp3.ru/index.php/Strunnyi-kvartet.html (дата обращения: 01.04.2022).

***Мишина Е.А.,***
***преподаватель специальности***
***«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***Белогай А. В.,***
***студентка 3 курса специальности***
***«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

# И.С. БАХ ТРЁХГОЛОСНАЯ ИНВЕНЦИЯ ДО МИНОР ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ СИМВОЛИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

Полифония – вид многоголосия, который основан на одновременном сочетании двух или более самостоятельных мелодий.

Изучение полифонических произведений считается самой трудной частью работы в обучении игре на фортепиано. Несмотря на свою сложность, изучение полифонии воспитывает у обучающихся осмысленность, певучесть, текучесть и самое главное – слуховой контроль. Работа над полифонией не только активизирует одну из важнейших сторон восприятия музыкальной ткани – её многоплановость, но также активно влияет на общее развитие ученика – его гармонического восприятия, осознание художественных образов, полифонического мышления.

Основой репертуара в работе над полифонией являются произведения И.С. Баха. Важно привить ученику осознанное отношение к работе над образным содержанием каждого сочинения через анализ и осмысление мотивного строения голосов. Станет ли ученик профессиональным музыкантом или нет, его надо учить понимать и стилистически верно исполнять полифонические сочинения И.С. Баха.

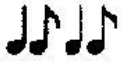
На примере трёхголосной инвенции до минор И.С. Баха рассмотрим работу над постижением образного содержания нотного текста.

Трёхголосная инвенция *c-moll* состоит из двух разделов. Каждый раздел, в свою очередь, можно разделить на две части (IA1 и IA2, IIA1и IIA2), как это делает Ф. Бузони.

Мотивное строение темы начинается с движения по тоническому трезвучию, в завершении которого звучит нисходящий скачок на чистую октаву на высоте доминанты. В линии восьмых доминирует нисходящее движения, что придаёт звучанию скорбный, обречённый тон. Восходящее движение восьмых с напряжением преодолевает тяжесть притяжения низких звуков. Поступенное восходящее движение обрывается скачком

вниз на м7, что обозначает немощь. Вернувшись на достигнутую высоту, линия восьмых нисходящим поступенным движением завершает звучание темы, внося ощущение некоторой уравновешенности, закрепления достигнутой вершины.

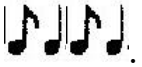
Если изобразить графически движение линии темы, то можно заметить, что присутствует длинный подъём, который с трудом преодолевает тяжесть. Это ощущение подчёркивается быстрым срывом на октаву вниз, а во втором такте – срывом на септиму, что только усиливает напряжение подъёма.

В противосложении присутствует ритмический рисунок, который не встречался в теме и контрастирует с ней: чередование четверть – восьмая  ,что обозначает усталость, уныние. Исполнять такой ритм надо раздельной артикуляцией.

Таким образом, тема инвенции *c-moll* – печальное, скорбное повествование, текущее плавно, певуче и размеренно.

При работе над образным содержанием полифонии важно направлять внимание ученика не только на мотивное строение голосов, но и на развёртывание формы произведения.

Отличительной особенностью данной инвенции является двойная экспозиция – тема проходит сначала в сопрано, а затем в среднем голосе в основной тональности. Такое «парное» проведение в одной тональности наблюдаем и в проведении темы в соль миноре (такты 9 – 13) в басу и сопрано.

Важное значение в развитии образа приобретает интермедия: в тактах 5-6 в басу звучит начальный мотив темы, обрывающийся ещё стремительнее нисходящей септимой, в сопрано – стенания нисходящих квинты и септимы в ритме восьмая-четверть  . Успокаивающим, уравновешивающим элементом служит движение шестнадцатых (парение вверх – вниз). Этот мотив шестнадцатых словно увещевает, уговаривает, смягчает скорбь и безысходность нисходящих мотивов, И в тактах 7-8 звучат только восходящие мотивы из темы, появляется ощущение преодоления безысходности. Но уже во второй половине 8 такта линия шестнадцатых обрушивается исключительно нисходящими мотивами, что приводит к нарастанию напряжения, ощущению предопределённости грядущего.

Это является первой кульминационной точкой инвенции. Чётко очерченная нисходящая линия шестнадцатых символизирует движение к смерти, положение во гроб в соответствии с семантикой мотивов.

Далее следует раздел, схожий по структуре с первым: «парное» проведение темы в соль миноре, интермедия, где голоса «смещаются по вертикали» - в среднем голосе звучит начальный мотив темы,

обрывающийся нисходящей септимой, стенания нисходящих квинты и септимы в ритме восьмая-четверть звучат в басу. Особое звучание приобретает успокаивающее движение шестнадцатых (парение вверх – вниз) – тесситура сопрано, мажорный лад. В дальнейшем развёртывании движение шестнадцатыми появляется чаще – смысл связан с воплощением полёта ангелов – сюжет Нового Завета, когда в рождественскую ночь пастухи увидели реющих с неба на землю и обратно ангелов в сиянии. Но напряжение растёт, звучат более острые напряженные интервалы, нарастает динамика.

Вторая кульминация звучит во втором разделе, в тактах 25-27, в которых фигура *catabasis* (знак печали и умирания) проходит сверху вниз через три с половиной октавы по всем голосам, контрапункты к ней насыщаются скачками на характерные интервалы, в гармонии слышны острые диссонирующие созвучия. Предопределение свершилось!

Завершается инвенции умиротворённо – после каденции в до миноре (такт 27) начинают доминировать восходящие движения – восхождение по звукам трезвучий начала темы, нисходящие стенания утрачивают остроту боли – нет септимы, только квинты, а восходящие на две октавы шестнадцатые последних двух тактов (в среднем и верхнем голосах) преодолевают тяжесть и легко парят, возносятся вверх.

Важно отметить, что символика музыки И.С. Баха всегда останется актуальной темой для исследовательских изысканий исполнителей. Осознание содержания, развёртывание структуры полифонических произведений И.С. Баха невозможно без погружения в мир образов библейских сюжетов. От понимания смысла интервала, мотива, который встраивается в линию голоса, выстраивается путь к постижению смысла исполняемой музыки. Чем больше мы погружаемся в семантику музыкального языка И.С. Баха, тем больше мы наслаждаемся и восхищаемся полифоническим искусством мастера.

**Список литературы:**

1. Браудо, И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе / И. Браудо-Москва: Классика- XXI, 2001. – 88 с.

2. Браудо, И. Об органной и клавирной музыке / И. Браудо-Ленинград: Музыка Ленинградское отделения, 1976. – 151 с.

3. Милка, А.П., Шабалина, Т. В. Занимательная бахиана / А. Милка, Т. Шабалина-Санкт-Петербург: Композитор, 2001. – 206 с.

4. Носина, В.Б. Символика музыки И. С. Баха / В. Б. Носина - Тамбов, 1993. – 103 с.

***Мишина Е.А.,***
***преподаватель специальности***
***«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***Егорова М.В.,***
***студентка 3 курса специальности***
***«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

# И.С. БАХ ТРЁХГОЛОСНАЯ ИНВЕНЦИЯ ФА МИНОР. ПОСТИЖЕНИЕ СОДЕРЖАНИЯ

Приобщение к миру полифонической музыки обучающихся игре на фортепиано происходит, как правило, на произведениях И.С. Баха. Основу репертуара составляют пьесы из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», маленькие прелюдии и фуги, инвенции и симфонии. В старших классах профессионально ориентированные учащихся приступают к изучению несложных прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира».

Бахом написано 15 двухголосных и 15 трехголосных инвенций, но есть небольшая особенность с их наименованиями. Бах создал альбом для своего сына, который включал в себя цикл двухголосных и трехголосных пьес. Первоначально он называет двухголосные пьесы преамбулами (вступление), а трехголосные – фантазиями. Позже произведения появились в другой рукописи и уже с новыми названиями: «Инвенции» и «Синфонии».

«В XVII-XVIII века инвенцией обозначали небольшие музыкальные пьесы, в которых важную роль имела музыкальная изобретательность, выдумка – как в отношении мелодики, так и в отношении развития тематического ядра, построения формы». [5, с. 92] Следует отметить – исследователи выяснили, что сам сборник пьес был назван И. С. Бахом не «Инвенции», а «Искреннее наставление», которое служит подготовкой к исполнению прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира».

Трёхголосная инвенция *f-moll* – это подлинная музыка «Страстей», по содержанию наиболее значительное сочинение сборника, не всегда доступное, с точки зрения глубины содержания, школьникам. Тройной контрапункт (наличие трёх тем), ясность формы, соединенные с глубиной чувства, делают данную инвенцию образцовым примером жанра.

Форма инвенции тесно примыкает к форме фуги, и должна рассматриваться как 3-хчастная. Первая часть охватывает так называемую

«экспозицию», темы I и II проходят во всех голосах в модуляционной последовательности *T-D-T*.

Приступая к изучению инвенции, необходимо выяснить содержание каждой из тем для осознанной работы над полифонической фактурой.

Тема 1 представляет собой нисходящее движение четвертей по хроматизмам, что символизирует «Положение во гроб». Это тяжелая поступь, когда каждый шаг дается с напряжением. Движение присутствует, но оно минимизировано до расстояния полутона, это несвободное перемещение.

Первый раз тема проходит в нижнем голосе. Её тяжесть подчеркнута низким регистром, что придаёт ей мрачность.

Исполнителю следует слышать каждую нисходящую интонацию в раздельной артикуляции, исполняется *tenuto*, но при этом *non legato* и чувствовать эту напряженную интонационную взаимосвязь между длинными звуками. Длинные звуки трудно интонировать, как и в раздельной артикуляции непросто это делать. Это движение должно быть с напряжением, с сопротивлением. До самого последнего мгновения дослушивать каждую четверть. Чувствовать тяжесть и в то же время глубину каждого погружения.

В основе темы 2 лежит жалобная секундовая интонация. Она начинается со слабой доли. В ней нет устойчивости. Строится на 3-х восходящих звеньях: к «a1», к «h1», а третий мотив, достигнув «e2» как-бы вырывается из оков, преодолевает тяжесть, но неизбежно «скатывается» к «a1». Сложность состоит в том, чтобы все эти звенья выстроились в одну мелодическую линию, через паузы сохранилось интонационное напряжение. Дополнительная сложность - начало каждого мотива со слабой доли, но при этом с динамическим нарастанием от мотива к мотиву.

Тема вроде бы восходящая, но откатывается, пытаясь задержаться, но всё равно замыкается сама в себе, – как безысходность или движение по кругу.

Тема 3 – жалобная интонация с экспрессивным переживанием той эмоции, которая наблюдается в теме 2, но более эмоционально. Она вбирает в себя элементы тем 1 и 2. Если сравнить с темой 2, то тема 3 только по-другому оформлена ритмически. Это ритмическое разнообразие делает её более экспрессивной и взволнованной. Из темы 1 использован оборот К-D-T. Всё это требует от исполнителя очень чуткого, глубокого и напряженного интонирования.

Вот как трактуют содержание тем трёхголосной инвенции фа минор исследователи: «Три голоса тройного контрапункта в основном двутакте представляют собой: первый, тот хроматический, в четвертях – крест; второй, тот диатонический, в восьмушках – божественную сущность

Христа; третий, тот, содержащий мелкие звуки – человеческую сущность Христа» [2].

«Она [трехголосная инвенция фа минор] начинается с одновременного проведения двух контрастных тем. Основа одной из них, звучащей в басовом голосе, – мерный напряжённый спуск по хроматическим полутонам. Подобные ходы часты в трагических ариях из старинных опер. Это как бы мрачный голос злого рока, судьбы. Скорбными мотивами-вздохами пронизана вторая тема в среднем, альтовом голосе:

В дальнейшем с этими двумя темами тесно переплетается третья тема с ещё более проникновенно молящими возгласами. До самого конца пьесы этот голос остаётся неумолимым. Но в других голосах теплится неугасимая искорка человеческой надежды. И она на мгновение будто вспыхивает в заключительном фа-мажорном аккорде» [3].

Тройной контрапункт инвенции требует от исполнителя особого владения звуковой палитрой, приёмами дифференциации голосов, чуткого слухового контроля. Стоит помнить, что каждая из тем должна отличаться по звучанию. Это зависит от того, в каком регистре она проводится и в какой тональности. В басу тему стоит проводить глубже, плотнее, не боясь объема. В сопрано тема должна быть звонкой, светлой, высветленной. Средний голос – как золотая середина, он должен быть немного приглушённым по тембру, матовым.

Важно отметить, что погружение в содержание инвенции фа минор – это серьёзная, кропотливая работы по изучению сюжетов Нового Завета, по осознанию содержания, логики развёртывания формы произведения, поиску тембральных красок, тонких динамических нюансов, что вносит неоценимый вклад в гармоничное развития личности пианиста.

**Список литературы:**

1. Браудо, И. Об изучении клавирных произведений Баха. – Москва, Классика – XXI, 2001.

2. Гершковича, Ф.М. Фа минорная трёхголосная инвенция (9-я) / Литература о музыке [Электронный ресурс]. – URL https://wikilivres.ru/ (дата обращения 01.04.2022)

3. Инвенции Баха [Электронный ресурс]. – URL: https://barucaba.livejournal.com/293156.html (дата обращения 01.04.2022)

4. Калинина, Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. – Москва, Издательство «Москва», 1974.

5. Милка, А.П., Шабалина, Т.В. Занимательная Бахиана. – Санкт-Петербург, Композитор, 2001. – Вып.1. – 208 с.

6. Носина, В.Б. Символика музыки И.С. Баха. – Тамбов, 1993. – 104с.

***Попова А.А.,***
***преподаватель музыкально-теоретических дисциплин***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***Джохадзе Т.Г.,***
***студентка 3 курса специальности «Теория музыки»***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

# К ВОПРОСУ О ВОСПРИЯТИИ НЕКОТОРЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ (LO-FI И МИНИМАЛИЗМ)

Интерес к изучению психологии музыкального восприятия появился в отечественном музыкознании в работах Б. Асафьева, был подхвачен широким кругом исследователей и продолжает существовать и в наше время. Работы Л. Выготского, О. Галкина, Д. Кирнарской, Б. Теплова, Г. Цыпина и других авторов раскрывают различные аспекты восприятия музыкального языка, что во многом помогает осмыслить как творческие процессы (создание и интерпретация музыки), так и расширить представление о возможности понимания музыкальных явлений. Однако минимализм или современные музыкальные направления (в том числе и Lo-Fi) не попадают в поле зрения исследователей, что обусловило новизну данной темы.

О формировании впечатлений от прослушанного произведения Б. Асафьев писал следующее: «Музыка постигается через форму, форма в музыке вовсе не означает абстрактных схем <…>. Форма – итог сложного процесса кристаллизации в нашем сознании сопряженных звуко-элементов» [1, с.17]. Каков же «итог процесса кристаллизации сопряжённых элементов» в современной музыке? Более того, как она отражается в сознании, когда в ней используется минимум средств?

В трудах по музыкальной эстетике выделяют две стратегии сознания по отношению к музыке: «интрамузыкальную», направленную на понимание музыкально-структурных закономерностей в виде целого – формы, и «экстрамузыкальную», опирающуюся на различные ассоциации вне музыкальных явлений и неопределенные внутренние ощущения.

Современные направления, рассматриваемые в данной статье, взаимодействуют с сознанием слушателя по второй стратегии, согласно которой впечатление от прослушанного материала связано с эмоциональным состоянием, в которое погружается слушатель в процессе восприятия музыки.

Обозначим некоторые особенности каждого из направлений.

Минимализм возник в 1960-х годах в американской культуре как художественное течение. Приблизительно в это же время в музыке Стива Райха, Терри Райли и Филипа Гласса откристаллизовался метод современной композиции, основанный на паттернах – звуковысотных и ритмических моделях. Минимальное количество средств и такие способы развития музыкальной мысли как репетитивность, вариантность и комбинаторика позволяют отнести композиции, созданные в данной технике, к числу легко воспринимаемых. При этом сам процесс восприятия скорее напоминает медитацию или транс, а не традиционный тип слушания. Данное музыкальное направление было популярным в 80-х годах в Европе и России, интерес к нему не исчез и в настоящее время. Как один из самых известных и близких простому обывателю примеров можно обозначить музыку Людовика Эйнауди, написанную к фильму «1+1».

Анна Виленская, читая лекции об искусстве, озвучила мысль о том, что минимализм победил. Учитывая тенденцию к упрощению, можно сказать, что это – правда, или, по крайней мере, скоро ей станет.

Для второго направления – Lo-Fi – характерно использование аккордов, близких к джазовым гармониям, и низкое качество звука, что отразилось в названии: low fidelity – низкое качество. Возникло данное направление как своеобразное противостояние Hi-Fi (качественное звучание). Однако является ли плохое качество протестом против высоких цен в студиях звукозаписи, или же это результат стремления музыкантов к созданию своих работ при невозможности сделать звук качественней в имеющихся условиях, до сих пор точно не понять – все источники сообщают о разном.

Сейчас в композициях зачастую намеренно ухудшают качество записи, добавляют посторонние звуки, создают «плёночный» эффект. Сложно ответить, это продолжение протеста, дань традициям или одна из основных особенностей направления, однако превращение недостатка в особенность остаётся фактом.

В процессе работы над темой исследования была выдвинута гипотеза, что из-за определённой схожести природы минимализма и Lo-Fi, их композиции будут восприниматься слушателями одинаково. Для подтверждения или опровержения данной гипотезы был проведён опрос, в котором участникам предлагалось прослушать два произведения и ответить на вопросы о полученных впечатлениях.

До начала опроса участники обозначили те музыкальные жанры, которые они слушают чаще всего, и, несмотря на совершенно разные вкусовые предпочтения (пост-панк, джаз, фолк, хип-хоп, металл, академическая музыка), почти никто не упомянул исследуемых направлений. На первом этапе опроса участникам предлагалось ответить, какие эмоции вызвали прослушанные композиции. Второй этап подразумевал выявление особенностей восприятия отдельных элементов

музыкального языка (наличие запоминающейся мелодии, способы ритмической и гармонической организации). Третий этап опроса касался предположения относительно условий применения (прикладного значения данных произведений) и возможной частоты прослушивания предложенных композиций. В эксперименте приняли участие 18 человек. Стоит также отметить, что некоторые опрошенные получали профессиональное музыкальное образование.

В качестве примера направления Lo-Fi использовалась композиция «School Rooftop» Hisohkah, минимализма – «Opening» Филипа Гласса.

Композиция, выбранная как пример минимализма, строится на интервалах, накладывающихся друг на друга и постепенно меняющихся на протяжении произведения, изменяя таким образом и звучащие функции.

В примере направления Lo-Fi, при первом проведении звучит мелодический фрагмент, который будет продолжаться на протяжении всей композиции – условно это можно назвать мелодическим паттерном. Позже на этот фрагмент накладывается бит, который также можно обозначить как ритмический паттерн. Оба паттерна непродолжительны по времени и повторяются беспрерывно.

Из группы участников опроса без музыкального образования не всем удалось уловить какую-либо мелодическую линию в примере минималистической музыки. Также опрашиваемые отметили, что в отличие от Lo-Fi, не смогли бы слушать «Opening» длительное время, и включали бы её целенаправленно, например, чтобы погрузиться в определённое эмоциональное состояние или усилить, поддержать его. Несмотря на то, что в произведении Филипа Гласса музыка содержала намного меньше составляющих, как в плане паттернов, так и в плане звучания инструментов, она многим показалась слишком «массивной» для фона.

«School Rooftop» (Lo-Fi), его мелодический и ритмический рисунки все запомнили хорошо и надолго, и «терпеть» эту музыку как «задний план» опрошенным было бы намного проще. Некоторые решили, что будет неплохо иногда включать подобное во время работы, чтобы держать себя в тонусе.

Участники опроса с музыкальным образованием, как и ранее упомянутая группа, смогли услышать и запомнить повторяющиеся мелодические и ритмические рисунки в примере направления Lo-Fi, а также отметили, что в композиции Гласса намного легче выделить и запомнить функции аккордов, а не мелодию. В остальном ответы были схожи: Lo-Fi в большей степени подходит для обычной «фоновой» музыки, чем минимализм, который применим скорее для подчеркивания определённых эмоций. Некоторые отметили, что Lo-Fi можно отнести к тому типу музыки, которую есть вероятность не заметить, – например, в кафе, – если её включили не вы сами. Вероятно, основным отличием

является тот факт, что у большинства композиций направления Lo-Fi на первый план выступает особый ритмический рисунок, когда в случае минимализма основной акцент ставится на мелодико-ритмический компонент.

Таким образом, опрос позволил опровергнуть гипотезу и показал, что Lo-Fi и минимализм, имея общие черты в принципе построения и таких особенностях, как использование минимального количества эффектов и источников звука для достижения определённого эффекта, воспринимаются слушателями совершенно по-разному и находят своё предназначение в разных сферах и обстоятельствах.

**Список литературы:**

1. Асафьев, Б. Книга о Стравинском. – Л.: Тритон, 1929. – 398 с.

2. Катунян, М.И. Минимализм [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. – URL: https://bigenc.ru/fine_art/ text/2215367 (дата обращения 01.04.2022).

***Попова А.А.,***
***преподаватель музыкально-теоретических дисциплин***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***Кавардакова С.С.,***
***студентка 3 курса специальности «Теория музыки»***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

# «СПЕСЬ» А.К. ТОЛСТОГО В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ А.П. БОРОДИНА И М.П. МУСОРГСКОГО

Музыкальная сатира – явление, довольно распространенное во все времена. Для русских композиторов XIX века это направление очень часто находит выражение в камерно-вокальной музыке, где слово в содружестве с мелодико-гармоническими средствами способно обличать любые человеческие пороки. В данной работе приведен сравнительный анализ музыкального воплощения стихотворения А.К. Толстого двумя композиторами – М. П. Мусоргским и А.П. Бородиным.

В 1856 году Алексей Константинович Толстой пишет стихотворение «Спесь», главным действующим лицом которого становится обобщенный образ спесивого человека. Текст произведения содержит элементы, характерные для народных текстов, такие как фразеология разговорной речи («а и пошел бы»), сниженная лексика («пузо»), простонародный говор («не пригоже-де мне»). Особой красочности образу придают преувеличения («шапка-то на нём во целу сажень»). Толстой подчеркивает, что в жемчуге у него именно «пузо», а «раззолочено» сзади, то есть в тех местах, которые редко украшаются, а потому это смотрится нелепо и глупо.

Каждый композитор обратился к данному произведению в разное время, но у обоих это был зрелый период творческого пути: Модест Петрович – в 1877 году, а Александр Порфирьевич – в 1884 году.

К сатире в своем творчестве композиторы относятся абсолютно по-разному. Александру Порфирьевичу в целом были несвойственны сарказм и ирония. Его музыку различает благодушный комизм. Шутки композитора по отношению к своим товарищам и близким были приветливыми и, если он и отвечал насмешками, то они были самые незлобные [1]. Юмор Модеста Петровича, наоборот, отличался своим многообразием. В творчестве композиторов есть и другие сатирические персонажи. У Мусоргского это Иван Хованский из «Хованщины», Варлаам из «Бориса Годунова», а также ряд персонажей в песнях, а у Бородина – Владимир Галицкий из оперы «Князь Игорь».

Сравнительный анализ обоих интерпретаций текста А.К. Толстого осуществлялся по следующим параметрам:

- работа с литературным текстом;
- роль мелодии, гармонии, фактуры в передаче образного содержания;
- особенности формы и драматургии.

В результате проделанной работы было выявлено, что оба композитора несколько свободно пользовались литературным первоисточником. Мусоргский опускает строки «Пузо-то у Спеси в жемчуге, сзади-то у него раззолочено», заменяет слово «накрашены» на «крашены» и убирает частицу «то» из слова «ростом-то» в третьей строчке. Бородин в своей композиции часто повторяет слова «Ходит спесь», которые приобретают характер припева. При этом оба композитора стараются передать в музыкальной характеристике героя максимальную близость к его словесному описанию, но каждый осуществляет это разными средствами.

Так, в данном произведении Мусоргский выбирает обобщенный тип мелодического движения, фокусируя внимание с помощью волнообразной линии мелодии на образе «надувающегося» Спеси. Уже во вступлении он достигает эффекта расширяющегося пространства за счет «раздувания» аккомпанемента (линия аккордов в правой руке движется вверх, в то время, как октавное движение в левой руке – противоположно вниз). Такой способ организации музыкальной ткани композитор использует практически во всем произведении, не считая строк «да ворота не крашены» и «да пол не метен», в которых он дублирует трихордовую мелодию в партии сопровождения, придавая звучанию народный колорит.

В то же время Бородин более чутко следует за словом: в мелодической линии на словах «ходит Спесь» он как бы топчется на одной и той же ступени (тоника Фа мажора), а на словах «надуваючись» и «переваливаясь» использует волнообразное движение. На слова «с боку на бок» композитор имитирует покачивающийся шаг героя с помощью размеренного чередования I и VI ступеней.

С точки зрения формы композиторы по-разному реализуют замысел: у Бородина произведение представлено куплетно-припевной формой (припев на слова «Ходит Спесь надуваючись») с чертами рондо. Портрет главного героя обрисован в припеве, кульминация приходится на слова «видит: на небе радуга» (появление в мелодии триоли и остановка с ферматой на VI низкой ступени), а возвращение в заключительном разделе припева обрамляет композицию песни. В то же время у Мусоргского форма песни репризная трехчастная с кульминацией в коде на слова «Не пригоже-де мне нагибатися» (нисходящий скачок на нону). В завершении песни звучат повторяющиеся квинты, растворяющиеся в пространстве, что придает еще большей комичности Спеси.

В результате изучения данных песен было выявлено, что композиторы, выбрав похожие средства выразительности, абсолютно по-разному показали комичность персонажа. Модест Петрович в большей степени опирался на средства фактуры и близость с народным звучанием (опора на плагальные окончания фраз, преобладание ладового мышления над функциональным), а Александр Порфирьевич при обрисовке образа Спеси ориентировался не только на работу с фактурными особенностями композиции, но и на линию мелодического рисунка.

**Список литературы:**

1. А.П. Бородин в воспоминаниях современников / Сост., текстолог. ред., вступ. статья и коммент. А. Зориной. – М.: Музыка, 1985. – 288с.

2. Берченко, Р.Э. Композиторская режиссура Мусоргского / Р.Э. Берченко. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 224с.

***Царегородцева Л.М.,***
***кандидат искусствоведения,***
***преподаватель специальности***
***«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***Жарикова С.В.,***
***студентка 3 курса специальности***
***«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## К ВОПРОСУ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВАЛЕРИЯ ГАВРИЛИНА

*«Мечтаю своей музыкой*
*добраться до каждой человеческой души.*
*Меня постоянно свербит боль: поймут ли?»*
*В. Гаврилин*

Валерий Александрович Гаврилин *(1939-1999)* – выдающийся советский и российский композитор XX века. Народный артист РСФСР, Лауреат Государственной премии СССР. Автор камерно-вокальных и камерно-инструментальных произведений, балетов, а также симфонических и хоровых произведений, критических статей, эссе.

Статья посвящена специфике стилистики и вопросам интерпретации творческого наследия В.А. Гаврилина. В качестве объекта исследования – камерно-вокальные произведения композитора, а также концептуальные и

структурные принципы, определяющие черты стиля композитора. Данные вопросы рассматриваются посредством аналитического обзора ярчайших образчиков камерно-вокального творчества В. Гаврилина – романсы «Жила-была мечта» (на слова В. Максимова) и «Осенью» (на слова Т. Калининой).

Родился композитор в Кадникове, Вологодской области. В возрасте 13 лет поступил в Вологодское музыкальное училище на дирижёрско-хоровое отделение. В 1953 году был принят в Ленинградскую специальную музыкальную школу-десятилетку при консерватории, в класс кларнета (педагог М.А. Юшкевич), сразу же стал заниматься композицией у С.Вольфензона и игрой на фортепиано у Е. Гугель. В 1958 поступил в консерваторию, которую окончил в 1964 году по специальности музыковед-фольклорист (руководитель – профессор Ф.А. Рубцов) и по классу композиции профессора О.А. Евлахова. У него же после окончания консерватории занимался в аспирантуре. С 1964 года вёл класс композиции в Музыкальном училище при Ленинградской консерватории [3].

Наследие В.Гаврилина включает в себя 4 балета, 3 оперы, симфонические сюиты: «Тараканище» (1963), «Свадебная» (1967), «Театральный дивертисмент» (1969), вокально-симфонические произведения: «Заклинание» (1977), «Свадьба» (1981), «Перезвоны» (1981-1982), камерно-инструментальные произведения: соната для фортепиано (1964) , 3 струнных квартета (1960-1964), вокальные циклы «Вечерок», «О любви» (1961), «Немецкая тетрадь» (1961, 1972, 1976) [5].

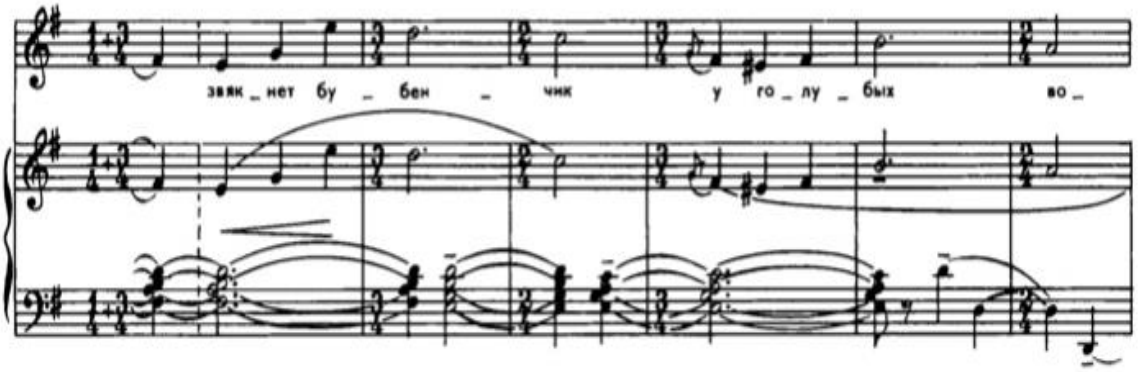
Во второй половине XX века в искусстве России вновь были поставлены вопросы сохранности народной культуры как национального достояния. Как и многие его современники, В. Гаврилин ищет новые способы музыкальной выразительности при создании композиций. Благодаря новаторству композиторов происходит стремительное расширение границ художественно-стилевого спектра, что ставит перед исполнителями ряд определенных сложных задач интерпретационного характера. Несмотря на то что музыка Валерия Гаврилина по праву признана классическим достоянием отечественного искусства XX века, многие из произведений композитора и по сей день остаются непростыми для понимания и как следствие незаслуженно мало исполняемыми.

В отечественной музыке тех десятилетий значимые позиции заняло движение, вошедшее в историю под названием «новая фольклорная волна». В начале 60-х годов ярко заявили о себе молодые ленинградские музыканты С. Слонимский, Б. Тищенко, Г. Белов, И. Ельчева и В. Гаврилин. Композиторов разного дарования объединял постоянный интерес к русскому фольклору, они собирали, записывали драгоценный нотный материал, в том числе и принимая непосредственное участие в фольклорных экспедициях. Каждый из них по-своему творчески активно использовал открывшиеся ему богатства. Валерий Гаврилин нашел в фольклоре особую прелесть мелодий и

текстов крестьянских романсов, частушечно-страдальных интонаций, открытость эмоциональной выразительности. Этой наивностью в сочетании с сентиментальностью и импульсивной открытостью, простосердечием и прямодушием отличается композиторское творчество В. Гаврилина. Как отмечал исследователь русского фольклора И. Земцовский: «В. Гаврилин глубоко постиг музыкальную речь народа, умело, свободно и талантливо изъясняется в искусстве, «не копируя, а претворяя эту речь» [6].

Одна из индивидуальных черт музыкального языка В. Гаврилина – стремление к переменным размерам, отражающим свободный ритм живой речи героев его романсов-повествований.

Пример 1. Романс «Жила-была мечта»




Яркость, выразительность гаврилинских музыкальных образов происходит от развитого в нем чувства театральности, присущего самой природе его композиторского дарования. «В работе над песней, – замечает Гаврилин, – некоторых композиторов привлекают широко бытующие темы, они передают в произведениях лишь общее состояние героя. Я, напротив, стремлюсь индивидуализировать характеры» [1].

Рукописи камерно-вокальных сочинений В. Гаврилина хранятся у жены композитора Н.Е Гаврилиной, многие произведения не дописаны, не опубликованы. Сохранились копии переписчиков незавершенных вокальных сочинений без слов («Приветственная», «Лесная тропа», «Мужская застольная»).

Уникальным образцом камерно-вокального творчества В. Гаврилина является романс «Жила-была мечта». Композитор написал романс в 1982 году, обратившись к поэзии В. Максимова. Первым исполнителем романса считается Маргарита Магдеева. В коллекции Маргариты Магдеевой, исполнительницы многих вокальных произведений В. Гаврилина, хранятся авторские рукописи, ксерокопии автографов вокальных сочинений, копии переписчиков, а также рукописи произведений, которые считались до настоящего времени утраченными. К примеру, рукопись песни «Жила-была мечта» в виде автографа оркестровой партитуры. Н.Е. Гаврилина после смерти мужа эту партитуру вместе со многими нотными автографами камерно-вокальных сочинений композитора передала на хранение в РО ИР ЛИ РАН. Но в собрании М. Магдеевой была обнаружена авторская

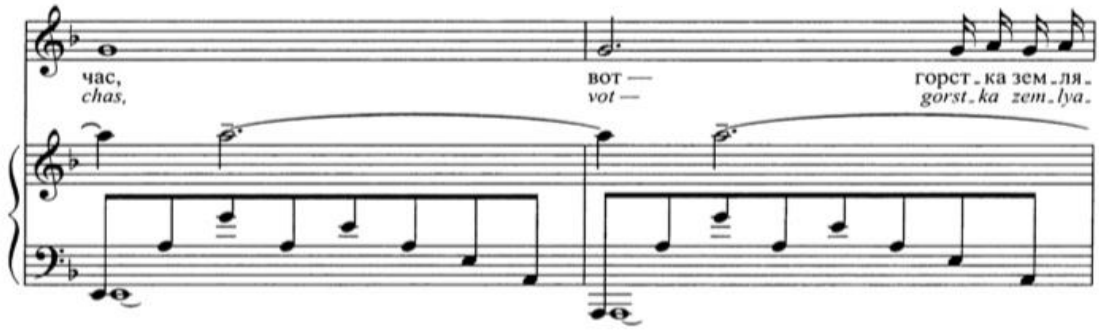
рукопись этого произведения для голоса в сопровождении фортепиано. Проанализировав рукопись, можно предположить, что автор внес в конце сочинения точную дату его создания: «4/X-82.». Это редкий случай в композиторской практике В. Гаврилина [7].

В рукописи имеются авторские ремарки, указания новому исполнителю: «(неслышно считает удары часов)», «(И опять никто не пришел!)», «Первые две фразы лучше не петь, а говорить», «Исполнять по желанию». К сожалению, при публикации песни в Собрании сочинений эти обнаруженные авторские ремарки, внесенные композитором для другого исполнителя, не учтены [7].

В собрании М. Магдеевой хранится авторизованная копия – подарочный клавир романса «Осенью» на стихи Т. Калининой. Впервые исполнила певица Ирина Богачева. Романс близок к жанру элегии, для которого характерно слияние противоположных эмоций – щемящая грусть и светлая надежда. Осень как олицетворение уходящей молодости, полной любви и счастья, как скоротечное время, которое невозможно обернуть вспять.

Анализируя «гаврилинский почерк», Т.Л Кухта в своей работе писал: «Гаврилин – уроженец Вологодчины, воплотивший в своем творчестве духовную красоту художественных традиций старинного северного русского города Вологды и окружающих его сел. Отсюда тонкость, трепетность и ранимость его души, отсюда щемящая красота и нежность его музыки» [8]. Для В. Гаврилина характерно звучащее пространство, как естественная среда обитания. Широкое расположение аккомпанемента, использование полифониии в фортепианной фактуре. Глубокий, завораживающий бас в контрасте с недосягаемой и трепетной мелодической линией. Кульминация приводит слушателя в состояние полного одухотворения и восторга.

Пример 2. Романс «Осенью»

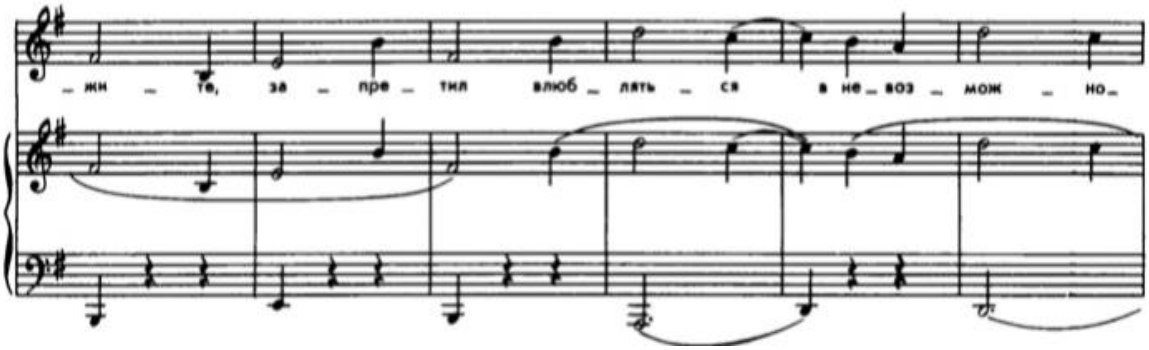



Примечательно, что композитор писал вокальные произведения, ориентированные на конкретного исполнителя. «Вначале был звук, тембр, его регистр, его динамика, его ритмическая шкала или единичность – вот первые параметры музыки природы», – заметил другой выдающийся композитор-шестидесятник С. М. Слонимский.

Важной стилистической особенностью композитора является романтизм. В определенном смысле В. Гаврилин в камерно-вокальном

творчестве продолжает путь австро-немецкого романтика Ф. Шуберта, в чьем наследии весомое место занимают вокальные произведения. Программность, тембровая специфика унисонного изложения, звукоизобразительность, демократическая направленность, мелодичность и созвучность литературного содержания с гармонической основой произведения, широкое фразировочное дыхание – все это важные характерные черты композитора в передаче образного содержания произведений.

Пример 3. Романс «Жила-была мечта»




Современная музыка требует от исполнителей большой культуры слуха, развитого интонационного мышления, нахождения новых исполнительских приемов. Исполнение новейших сочинений немыслимо без понимания в каждом конкретном случае новаторского языка автора, смелости и оригинальности его мышления. Имя Валерия Александровича Гаврилина занимает особое место в отечественной культуре. Его сочинения являются без преувеличения народным достоянием России.

Проблема профессиональной подготовки молодых исполнителей заключается в овладении всем стилевым многообразием камерно-вокального репертуара, созданного к настоящему времени. Задачи подобного рода могут и должны решаться путем включения в репертуар учащихся и исполнителей произведений, ныне живущих и недавно ушедших из жизни авторов.

**Список литературы:**

1. Гаврилин, В. Говорят композиторы. – Ленингр. правда, 1971, 24 апр.).

2. Гаврилин, В.А. Жила-была мечта [Ноты] [Электронный ресурс]. – URL: http://www.notarhiv.ru/ruskomp/gavrilin/stranizi/Zhilabylamechta.html

3. Гаврилин, В.А. О музыке и не только...: Записи разных лет / Сост. Н.Е. Гаврилина, В.Т. Максимов. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Композитор, 2003. – 340 с, илл.

4. Гаврилин, В. А . Осенью [Ноты] URL: https://primanota.ru/gavrilin-valerii/romans-osenyu-na-sl-t-kalininoi-sheets.htm

5. Гаврилина, В. Список основных произведений [Электронный ресурс]. – URL: https://rgaso.ru/spisok-osnovnyh-proizvedenij-v-gavrilina/

6. Земцовский, И. Фольклор и композитор. – Л.; М., 1978, с. 114, 108).

7. Козарова, Г.С. Текстологические аспекты исследования камерно-вокального творчества В.А. Гаврилина: дис. Г.С. Козарова доц. каф. вок. искусства. Из интервью, проведенных автором диссертации с Н. Е. Гаврилиной (2010-2014). – Оренбург, 2015.

8. Кухта, Т.Л. Композитор Валерий Александрович Гаврилин / Музыка в школе. – 2007. – № 5. – С. 4-14.

***Шатских Ю.В.,***
***преподаватель специальности***
***«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)***
***БПОУ ХМАО-Югры «Колледж-интернат***
***Центр искусств для одаренных детей Севера»,***
***Ильчикаева Л.В.,***
***студентка 4 курса специальности***
***«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)***
***БПОУ ХМАО-Югры «Колледж-интернат***
***Центр искусств для одаренных детей Севера»***
***г. Ханты-Мансийск,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## БАЛЛАДА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО КЛОДА ДЕБЮССИ: НА ПУТИ СТАНОВЛЕНИЯ АВТОРСКОГО ПОЧЕРКА

*«Дебюсси – это загадка»*
*Жюль Массне*

2022 год богат на юбилейные и торжественные даты. Так, 160 лет назад появился на свет выдающийся французский композитор – *Клод Дебюсси (1862-1918).* Музыка Дебюсси любима отечественными исполнителями и музыковедами, но все же есть страницы творчества композитора, оставшиеся не охваченными их профессиональным интересом. В настоящем исследовании мы обратились к, на наш взгляд незаслуженно мало исполняемому произведению Дебюсси – Балладе для фортепиано F dur, L 70.

Баллада относится к сочинениям раннего периода творчества Клода Дебюсси. Однако уже в ней прослеживаются характерные черты уникального авторского почерка Метра, сделавшие его письмо узнаваемым буквально с первых тактов.

Само обращение Дебюсси к жанру баллады, по всей видимости, связано с юношеской увлеченностью фортепианным наследием *Фридерика Шопена (1810-1849).* Сам Дебюсси говорил об истоках своего творчества

так: «Я весь вышел из Четвертой баллады Шопена» [3, стр. 78]. Факт упоминания Дебюсси именно баллады польского композитора в этом ключе кажется нам весьма примечательным.

Баллада для фортепиано была опубликована в 1890 году, однако, вероятнее всего, была написана раньше. На это указывает то, что изначально пьеса увидела свет как «Славянская баллада» или «Ballade slave», хотя позже композитор и отказался от этого определения. Вероятнее всего, задумка сочинения возникла у Клода Дебюсси еще в период сессий в резиденциях русской меценатки *Надежды Филаретовны фон Мекк (1831- 1894)*, у которой будущий знаменитый композитор служил учителем и домашним музыкантом в период своего становления.

Баллада, пожалуй, одно из самых удачных фортепианных сочинений этого этапа эволюции Дебюсси, во многом благодаря его смелым решениям в отношении музыкальной формы. Баллада трехчастна, средний раздел формы основан на двух темах, обрамляющие его части имеют черты вариационности. Подобную форму впоследствии Дебюсси будет использовать в своих крупных оркестровых сочинениях. Известно, что юный Дебюсси смело отвергал сонатную форму и столкновение двух контрастирующих тем как главный принцип ее построения. Дебюсси привлекала вариантность, своего рода импровизационность. Поэтому определение формы опусов Дебюсси подчас ставит исследователей творчества в тупик, так как в его наследии нет общего подхода к формообразованию. Дебюсси и его музыка гораздо более глубокое явление, оно всегда являет собой уникальный композиторский проект.

Изменчивость не случайно стала первоосновой творчества Дебюсси. Царица в мире звуков Дебюсси – природа во всех ее неповторимых проявлениях. Выдающаяся французская пианистка *Маргерит Лонг (1874-1966)* в своей книге воспоминаний «За роялем с Дебюсси» приводит такие слова литератора *Жана Кокто (1889-1963)*: «Дебюсси существовал до Дебюсси. Это – архитектура, которая, отражаясь, колышется в воде, облака, которые нагромождаются и распадаются, засыпающие ветви, дождь на листьях, сливы, которые падают, разбиваются и истекают золотом. Но все это бормотало, лепетало, не могло обрести человеческого голоса, чтобы высказаться. Тысяча неуловимых чудес природы нашли, наконец, того, кто смог их выразить» [5, стр. 9].

Баллада для фортепиано Дебюсси не имеет программы как таковой, однако ее музыкальный язык позволяет нам сделать вывод о том, что, вероятнее всего, это морская зарисовка. Дебюсси на протяжении всей своей жизни вдохновлялся спонтанностью ритмики водной стихии и утверждал, что «море – это самое музыкальное из всего сущего» [5, стр. 30]. Волнообразность построения музыкальных фраз, а также мягкие динамические «приливы» и «отливы» рисуют картину безмятежного отдыха на побережье. Свойства фактуры, в частности, наложение триолей

на дуоли, создают иллюзию объемного пространства, дуновения ветра в воздухе. Дебюсси сам того не ведая, наполняет тонким психологизмом этот музыкальный пейзаж. Созданный в период первой серьезной влюбленности композитора в *Софью фон Мекк (1867-1935)*, он, должно быть, отсылает нас к счастливым дням, которые пара проводила у воды. Таким образом, мы видим, что у Дебюсси в образах природы как в зеркале отражается жизнь человека и его переживания. Исследователь творчества композитора *Людмила Михайловна Кокорева* пишет: «Соответствие бытия природы и бытия человека составляет зерно концепции всего творчества Дебюсси...» [3, стр. 80].

В балладе присутствуют черты модальности. Дебюсси здесь играет красками, расцвечивая F dur фригийским и дорийским ладами. Дебюсси часто обращался к этой технике, одно и самых показательных в этом отношении произведений – фортепианная прелюдия «Паруса». Очевидно, что морская тематика и техника с использованием ладов неразрывно связаны между собой у Дебюсси.

Лад – явление более древнее, нежели тональность, и интерес к нему говорит о пиетете Дебюсси перед прошлым. Автор фортепианной пьесы «Посвящение Рамо» из первой тетради «Образов», он трепетно относился к богатому наследию французской музыкальной культуры. К тому же, вариантность, о которой мы говорили выше, и такая ее разновидность как секвенция была первоосновой музыки и знакома нам еще со времен григорианского хорала. Посему мы можем заключить, что Дебюсси не был чужд архаике. В балладе для фортепиано мы то и дело встречаем строгие квинты в басу. Любопытно решен заключительный раздел произведения. В нем слышны приглушенные удары колокола в отдалении, будто предвосхищающие трагический финал этой любовной истории.

Стиль Дебюсси сложился не без влияния творчества композиторов «Могучей кучки». Мерность финальных арпеджированных аккордов позволяет вспомнить интересную ремарку *Александра Порфирьевича Бородина (1833-1897)* относительно последнего номера его «Маленькой сюиты» – «убаюкана счастьем быть любимой». Небезынтересным в данной связи представляется нам и тот факт, что следующим за балладой фортепианным опусом в наследии Дебюсси возникнет пьеса под названием «Грезы».

Фортепиано всегда было для Дебюсси зоной эксперимента. Он открыл новые темброво-изобразительные возможности фортепианной фактуры, тем самым навсегда изменив фонический образ этого инструмента. Он ловко смешивал созвучия, тембры и краски в попытке уловить и запечатлеть неповторимость всего сущего. Клод Дебюсси был достойным продолжателем романтической традиции эстетики фрагмента, он умел удивляться, видеть красоту в обыденном и всегда двигался

навстречу впечатлениям, из которых, в конечном итоге, и состоит человеческая жизнь.

**Список литературы:**

1.Альшванг, А.А. Клод Дебюсси: Жизнь и деятельность, мировоззрение и творчество. – М.: Музгиз, 1935. – 94 с. 176

2. Как исполнять импрессионистов / Сост., вступ. ст. О. В. Невская. – М.: Классика-XXI, 2008. – 136 с.

3. Кокорева, Л.М. Клод Дебюсси: Исследование. – М.: Музыка, 2010. – 495 с.

4. Кремлев, Ю.А. Клод Дебюсси. – М.: Музыка, 1965. – 792 с.

5. Лонг, М. За роялем с Дебюсси / Пер. с фр. Ж. Грушанской. – М.: Сов. Композитор, 1985. – 158 с.

6. Смирнов, В.В. Клод-Ашиль Дебюсси: Краткий очерк жизни и творчества. – Л.: Музгиз, 1962. – 88 с.

***Уланова М. А.,***
***преподаватель музыкально-теоретических дисциплин***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***Корешкова Л. В.,***
***студентка 2 курса специальности «Теория музыки»***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## К ВОПРОСУ О ТЕАТРАЛЬНОСТИ В СОНАТАХ Л. ВАН БЕТХОВЕНА НА ПРИМЕРЕ ПЕРВОЙ ЧАСТИ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ №17

При прослушивании инструментальной непрограммной музыки всегда хочется ближе понять её композиторский замысел. Это сделать нам помогают не только сведения о композиторе и история создания произведения, но и художественные приёмы, использование которых утвердило за ними определённый смысл, понятный для слушателей.

Основу любого известного нам музыкального творчества, начиная с позднего Ренессанса, составляет взаимосвязь музыки с другими видами искусств, такими как литература и театр. Эта связь определяет выразительные средства, которые помогают композитору создавать наиболее красочные, точные образы. До XVII века воздействие театра на композиторское творчество оставалось незначительным, но с появлением оперы профессиональная музыка начинает активно обращаться к театральному искусству.

Задолго до того, как родилась музыкальная драма, драматический театр нашёл технику и «язык» своего искусства. На этом «языке», доступном самым широким массам, он поднимал и трактовал идеи подлинно философской глубины и широты. Через традиции общедоступного театра оперная музыка XVIII века вырабатывала ту простоту, ясность, колоритность, которые неотделимы от оперной эстетики в целом [4].

Первой сонатой, в которой Бетховен использовал театральные приёмы, была «Патетическая». Изначально она стала предметом споров и обсуждений, но вскоре завоевала популярность и сейчас является одной из самых исполняемых сонат Бетховена. Использование в фортепианной сонате театральных приёмов было очень необычным: длинное вступление, всем строем похожее на оперную увертюру; обозначение драматического конфликта, который проявляется уже с первых тактов; использование всем хорошо известного «мотива мольбы», ассоциирующийся со знаменитой арией Дидоны из оперы Г. Пёрселла «Дидона и Эней»; использование имитации оперных дуэтов, «диалогов» и т.п.

Казалось бы «Патетическая» соната была высшим достижением использования театральных приёмов в инструментальной непрограммной музыке, однако Бетховен на этом не остановился. В каждой сонате он находит новые приёмы, которые удивляли публику всё больше и больше.

Соната ор.31 №2 d-moll Людвига Ван Бетховена является одним из ярких примеров использования новых приёмов в музыке. Её инновации начинаются уже с первого такта. Основная тональность сонаты – ре минор[1], но начинается она с арпеджированного аккорда Доминанты, который напоминает аккомпанемент к оперному речитативу secco[2]. Следующая далее мелодия напоминает речитатив в диапазоне женского голоса, но уже не secco, а аккомпанированный, accompagnato. Мелодия эта основана на фигурах suspiratio (фигура вздоха), что представляет собой страстную мольбу.

Мы попытаемся рассмотреть функции разделов по аналогии с оперой. Итак, поскольку речитативы обычно звучат перед ариями или дуэтами, то функцию этого раздела можно было бы определить как вступление, но в репризе появляется именно этот тематизм. Таким образом, Бетховен очередной раз удивляет слушателей необычной главной партией. Она похожа на оперный дуэт. У «мужской» партии – решительные, гневные реплики. У женского голоса – «мольба». Аккомпанемент – типично оркестровый: тремоло[3]. Через несколько

[1] Ре минор – «тональность реквиемов, смерти» [6].

[2] Secco - музыкальный термин, требующий сухого, жесткого, отрывистого исполнения.

[3] От итальянского tremolo — дрожащий. Бетховен первым начинает использовать оркестровые приемы, и, в частности, тремоло, в своих фортепианных сонатах.

проведений от «мольбы» остаётся только «возглас» – одинокая нота в высоком регистре, появляется фигура tmesis (фигура пауз, фигура оцепенения, страха).

Разработка берёт начало с имитации аккомпанемента chembalo. В ней развивается «дуэтный» элемент главной партии.

Реприза начинается с двух «речитативов». Очень интересен ряд звукоизобразительных приемов: повторение аккордов на одной и той же высоте, которое разделяется паузами (tmesis), и широкий «разбег» арпеджио (ожидание, замешательство, волнение). В коде арпеджированные звуки тонического трезвучия в низком регистре напоминают удаляющуюся толпу.

Таким образом, на основе анализа Первой части сонаты №17 мы убеждаемся в том, что Людвиг Ван Бетховен использует множество «театральных» приёмов в своей музыке, которые позволяли и позволяют приблизиться к пониманию слушателями замысла великого композитора.

**Список литературы:**

1. Арановский, М.Г. Симфонические искания / М.Г. Арановский. – Л.: Советский композитор, 1979.

2. Векслер, Ю.С. Новые методы в музыковедении / Ю.С. Векслер. – Нижний Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2012. – С.5-9.

3. Конен, В.Д. История зарубежной музыки / В.Д. Конен. – М.: Музыка, 1981. – С. 24-165.

4. Конен, В.Д. Театр и симфония / В.Д. Конен. – М.: Музыка, 1974.

5. Кудряшов, А.Ю. Теория музыкального содержания / А.Ю. Кудряшов.– СПб.: Лань, 2010.

6. Чигарёва, Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени издание 2 / Е.И. Чигарева. – М.: УРСС 2001. – С.141-267.

7. Ludwig van Beethoven. Samtliche Sonaten fur Klavier zu zwei Handen. Band II. VEB Breitkopf&Hartel Musikverlag, Leipzig, 1986

## НАПРАВЛЕНИЕ «ОБРАЗОВАНИЕ»

***Алябьева И.В.,***
***преподаватель специальности***
***«Инструментальное исполнительство»***
***(инструменты народного орекстра)***
***Рашкулевич А.Н.,***
***студентка 4 курса специальности***
***«Инструментальное исполнительство»***
***(инструменты народного оркестра)***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

# РАБОТА ГИТАРИСТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ КРУПНОЙ ФОРМЫ В СТАРШИХ КЛАССАХ ДМШ

В музыкально-исполнительском развитии учащегося особое место занимает работа над произведениями крупной формы. Начало работы над крупной формой является этапом, определяющим степень музыкального развития и технической подготовки ученика. Задачи, стоящие при разучивании произведений, направлены на познание структурной и процессуально-динамической сторон музыкальной формы, успешное преодоление их обеспечивается лишь в том случае, если к моменту изучения крупной формы проделана большая методическая работа.

При разучивании произведения крупной формы ученик проходит те же этапы, как и при работе над любым другим произведением: ознакомление и разбор; преодоление общих и частных трудностей, связанных с исполнением деталей; «собирание» всех разделов произведения в единое целое.

В период, предшествующий работе над крупной формой, целесообразно одновременное изучение нескольких разнохарактерных пьес малой формы, это вырабатывает навык переключения на различные музыкально-художественные и технические задачи, и приучает учащегося к охватыванию большего объема материала, например, рекомендуется поиграть пьесы (*Ф. Таррега – прелюдия «Слеза», В. Козлов – «Маленький ковбой»*).

С первых уроков необходимо требовать точного прочтения текста, воспитывая вдумчивое изучение и тщательное выполнение всех авторских указаний. Учитель должен не только довести до ученика так называемое «содержание» произведения, не только заразить его поэтическим образом, но и помочь ему сделать целостный анализ, соединяющий в себе теоретические, образно-содержательные и исполнительские элементы.

Помимо стабильного владения разнообразными приемами игры, развитой памяти и внимания, произведения крупных форм требуют выработанной метроритмической устойчивости. Очень важно, чтобы ученик правильно воспринял основную единицу длительности, определяющую временной пульс произведения. Полезно обратить внимание на все, что касается времени: паузы, длинные звуки, окончания лиг.

Из произведений сложных форм, одной из самых доступных детскому пониманию видов крупной формы являются вариации. В вариациях ученик должен выявить элементы изменчивости музыкальной ткани в сочетании с их повторностью. Свое ознакомление с «крупными» произведениями гитарист чаще всего начинает с вариационных циклов А. Иванова-Крамского (*вариации на тему русской народной песни «Как под яблонькой»),* М. Высоцкого (*вариации на тему русской народной песни «Ты почувствуй»*). В старших классах уже стоить обратить внимание на сонатины Н. Паганини (*Соната C-dur*), сонаты Ф. Сор (*Соната C-dur, ор.22, IVч.*), М. Джуллиани (*Соната C-dur*), Ф. Карулли (*Соната A-dur, I ч.*), М. Каркасси.

Во время изучения сочинений часто появляется ряд проблем двигательного порядка. Огромное значение имеет методически направленное изучение гамм и этюдов, постановка в них не только технических, но и художественных задач. Подбирать этюд следует, ориентируясь на предстоящую работу над предстоящим произведением крупной формы. Внимание гитаристов старших классов можно обращать на цикл из 24 этюдов М. Каркасси. Все этюды направлены на тот или иной вид техники: арпеджио, гаммообразные пассажи, тремоло, техническое легато и другое.

Серьёзным недостатком в учебной работе при изучении крупной формы, является неравномерность развития различных видов техники. Отсюда вытекает ряд существенных и часто встречаемых проблем.

Первая – зажатие игрового аппарата. Такое качество как выносливость тесно связано со свободой исполнительского аппарата, на чем должна базироваться вся гитарная техника. «Необходимо помнить о том, что каждая индивидуальность имеет различные анатомические особенности. Поэтому нельзя навязывать всем одни и те же технические приемы. Имеется много способов играть хорошо. Общим условием для всех, однако, должно быть то, что играть необходимо без напряжения, с расслаблением, не тратя лишних усилий», – говорил английский педагог Терри Ашер.

Прежде чем приступить к обучению игре на гитаре, необходимо изучить небольшой комплекс подготовительных упражнений. Цель их заключается в том, чтобы учащийся при игре на инструменте мог сознательно руководить своими движениями и контролировать состояние мышц. При переходе из пассивного состояния в активное следует ощутить и

зафиксировать работу тех мышц, которая участвует в игре. При переходе из активного состояния в пассивное необходимо проконтролировать полное их расслабление. Закрепив ощущение, при котором участвуют лишь необходимые мышцы, и тратится ровно столько энергии, сколько требуется для решения поставленной задачи. Следует отметить, что освобождение в игре не означает полной расслабленности мышц. Даже при максимальном освобождении руки, когда она свободно свисает вдоль туловища, в ней сохраняется потенциальный мышечный тонус.

Второй проблемой является раскоординация правой и левой руки. Под координацией рук понимается умение музыканта-инструменталиста выполнять одновременно двумя руками разные движения. Для выработки независимости рук учащемуся можно предложить следующее упражнение: игра двухоктавной гаммы (к примеру, *C-dur*) репетициями по 3-4 удара на ноту с одновременной вибрацией в левой руке. Первостепенное значение имеет темп исполнения гаммы. Важно привлечь слуховой контроль, вырабатывая устойчивый навык игры однородным звуком на всех струнах. При переходе со струны на струну и смене позиций необходимо соблюдать принцип «подготовленной игры». Только высокие требования к качеству исполнения способствуют росту мастерства исполнителя.

Предшествовавшая работа над отдельными разделами и деталями ни в коем случае не снимала необходимости проигрывания произведения целиком. Такое проигрывание не нужно только в самом начале, пока ученик не разобрался в тексте. Воспитание у ученика способности слышать, охватить все произведение и умения цельно его исполнить представляет весьма важный раздел обучения. Одной из значимых предпосылок целостности исполнения является ощущение общей линии развития произведения.

Следует проработать с учеником момент концентрирования перед игрой, во время и после. Способность концентрироваться на исполняемом позволяет инструменталисту с помощью активного слухового контроля объективно оценивать реальное звучание и корректировать исполнение в желаемом направлении.

Работа над произведениями крупной формы способствует развитию музыкального мышления ученика, наиболее полному раскрытию его творческого потенциала. При этом надо учитывать все индивидуальные характеристики учащегося, а именно: одаренность, культуру, чувство и темперамент, богатство фантазии и интеллект каждого ребенка. Достигнуть успеха можно лишь непрерывно развивая не только лучшие качества ученика, но и его музыкальный вкус, интеллектуальную составляющую и артистизм.

**Список литературы:**

1. Кузнецов, В.А. Как научить играть на гитаре / В. Кузнецов. – Москва: Классика-XXI,2006. – 200 с.

2. Любомудрова, Н. Методика обучения игре на фортепиано / Н. Любомудрова. – Москва: Музыка,1982. – 180 с.

3. Милич, Б. Воспитание ученика-пианиста / Б. Милич. – Москва: Кифара,2002. – 183 с.

4. Михайленко, Н.П. Методика преподавания игры на шестиструнной гитаре. Пособие для высших музыкальных учебных заведений / Н.П. Михайленко. – Киев: Книга,2003. – 248 с.

***Алябьева И.В.,***
***преподаватель специальности***
***«Инструментальное исполнительство»***
***(инструменты народного оркестра)***
***Спиридонова С.А., Шайметова К.Ю.,***
***студентки 4 курса специальности***
***«Инструментальное исполнительство»***
***(инструменты народного оркестра)***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## РАЗВИТИЕ И ФОРМИРОВАНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ ИГРЫ НА ДОМРЕ

Уровень технического развития и владения инструментом – необходимое условие для успешной работы над любым музыкальным произведением. Отсутствие прочной технической базы у учащегося влечет за собой невозможность раскрыть идейно-художественное и эмоциональное содержание произведения.

Посадка и постановка домриста оказывает первостепенное влияние на техническое и музыкально-исполнительское развитие учащегося. Правильная посадка обеспечивает отсутствие скованности исполнительского аппарата, способствует выработке рациональных игровых движений. Свобода в движениях исполнителя – организованная скоординированная система нервно-мышечных функций организма, основанная на навыке чередования напряжения и расслабления мышц. Чрезмерное мышечное напряжение может стать препятствием к достижению свободы движений и развитию исполнительской техники учащегося. Исполнительская техника музыканта – это совокупность сформированных умений и навыков, активно участвующих в процессе звукоизвлечения. Формирование любого технического навыка зависит от регулярности и точности повторений.

Комплексная и систематическая работа над инструктивным материалом является одной из важнейших составляющих учебного процесса. Изучение гамм, этюдов, упражнений направлено на освоение приемов игры, развитие техники левой руки, достижение четкой артикуляции и отработку смены позиций. Планирование работы над инструктивным материалом необходимо согласовывать с программными требованиями.

Прежде чем приступить к обучению игре на инструменте, требуется уделить внимание комплексу подготовительных упражнений, цель которых заключается в развитии сознательного контроля учащегося над своими движениями и состоянием мышц. Последовательная, методичная работа над упражнениями необходима для становления прочной, надежной, профессиональной базы юного исполнителя. Упражнения являются способом развития гибкости, скорости, ловкости силы пальцев и рук, дают возможность в наиболее сконцентрированном виде работать над основными техническими формулами.

Примером упражнений доигрового и начального игрового периода могут послужить подготовительные упражнения З. Ставицкого из методической работы «Начальное обучение игре на домре» (стр.4-7), а также упражнения из методического пособия Т.И. Вольской и М.И. Уляшкина «Школа мастерства домриста» (1 часть, стр. 12-15).

Работу над упражнениями следует вести систематично, тренируя пальцы в различных комбинациях, добиваясь постепенного наращивания темпа и все большей ясности артикуляции. В средних и старших классах материалом для работы над аппликатурными формулами и развитием независимости пальцев левой руки может послужить «Школа скрипичной игры» I раздел Г. Шрадика, упражнения в виде различных мелизмов – мордентов, группето, коротких трелей из методического пособия Т.И. Вольской и М.И. Уляшкина «Школа мастерства домриста» (1 часть, стр. 7-11), упражнения Е.Н Мочаловой на третий, четвертый пальцы.

Значительное влияние на приобретение и развитие технических навыков оказывает работа над гаммами, которая является одним из важных разделов музыкально-технического воспитания ученика, развивает музыкально-слуховые, ладотональные представления, способствует развитию беглости, ровности звучания, устойчивости ритма, свободной смене позиций. На гаммах отрабатываются способы звукоизвлечения, динамическая подвижность, ритмическое варьирование.

Процесс освоения гамм обычно подразделяется на два больших периода. Первый можно назвать ознакомительным. На начальном этапе большое значение имеет игра одноктавных гамм. Здесь отрабатывается игра в позиции, укрепляется положение рук, осваиваются основные приемы игры. Игра одноктавных гамм различными видами артикуляции, группировки длительностей способствует закреплению правильных

мышечных ощущений, развитию первичной беглости и скоординированности действий пальцев обеих рук.

Второй период овладения гаммами начинается тогда, когда гамма становится для учащегося материалом для художественной работы. На данном этапе происходит освоение штрихов, усложняются ритмические группировки (Т.И. Вольская, М.И. Уляшкин «Школа мастерства домриста», упражнение № 74, стр. 57). Немаловажное значение имеет темп исполнения. Не просто сыграть гамму правильными пальцами и без ошибок, а исполнить ее быстро и так, чтобы она вызывала эстетическое удовольствие, – вот цель работы над гаммами. Важно уметь играть гаммы и арпеджио однородным звуком на всех струнах инструмента и уметь слышать соединение звуков. В работе над звуком большая роль отводится самоконтролю. При переходе с одной струны на другую и при смене позиций необходимо как можно дольше держать палец на ладу исполняемой ноты и делать переход в самый последний момент.

Чем выше музыкальные задачи, тем больше пользы извлекают учащиеся из работы над гаммами. Только высокие требования к качеству исполнения способствуют росту мастерства музыканта.

Большое значение для органичной взаимосвязи технического развития и музыкально-художественного воспитания учащегося имеют этюды. Изучение материала нужно планировать в соответствии с принципом разнообразия технических задач. В первую очередь следует брать этюды, которые позволяют отработать недостаточно освоенные виды техники. Необходимо предвосхищать трудности, которые могут возникнуть в произведениях.

Работа над этюдами способствует закреплению пройденных ранее технических навыков; стремлению понять и освоить новые штрихи и движения; работе над звуком и выработке гибкой нюансировки.

Для полноценного развития музыканта необходимо использовать этюды с разной фактурой. Целесообразно периодически возвращаться к некоторым ранее выученным этюдам с тем, чтобы добиваться большего совершенствования в том или ином виде техники.

Гармоничное воспитание музыканта предполагает взаимосвязь развития художественного мышления и технических навыков. Исполнительская техника является основой, без которой невозможно полноценное раскрытие авторского замысла и эмоционального содержания произведений. По этой причине работа над техническим аппаратом учащегося занимает важное место в процессе обучения игре на домре. Грамотный подбор инструктивного материала, принцип последовательности и систематичности занятий способствуют успешному освоению навыков и умений, необходимых для исполнения музыкальных произведений на домре.

**Список литературы:**

1. Бурнатова, Т.В. Вопросы методики обучения игре на домре / Челябинск: Изд-во Челябинского гос. ин-та культуры, 2010. – 110с.
2. Вольская, Т.И., Уляшкин, М.И. Школа мастерства домриста / Екатеринбург: Диамант, 1995. – 160с.
3. Мочалова, Е.Н. Технический комплекс домриста [Электронный ресурс]. – URL: https://disk.yandex.ru/d/w3YoNXziF9uJTA
4. Мочалова, Е.Н. Видео-урок «Урок 1» [Электронный ресурс]. – URL: https://vk.com/wall-186832853_291
5. Ставицкий, З.И. Начальное обучение игре на домре / Ленинград: Музыка, 1984. – 62 с.
6. Шрадик, Г. Упражнения для скрипки ч. I. – Москва: Музыка, 1993. – 32 с.

***Липнягов Б.В.,***
***преподаватель специальности***
***«Инструментальное исполнительство»***
***(оркестровые духовые и ударные инструменты)***
***Шмидт Г.А.,***
***студент 3 курса специальности***
***«Инструментальное исполнительство»***
***(оркестровые духовые и ударные инструменты)***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## СЕКРЕТЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ДОЛГОЛЕТИЯ ДУХОВИКА (НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ОДиУИ СУРГУТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕДЖА В.В. ФОКЕЕВА)

Каждый человек в этой жизни стремиться прожить как можно больше лет. Но не вся продолжительность человеческой жизни является активной профессиональной деятельностью. Существуют понятия продолжительности жизни и профессионального долголетия.

Специфика работы музыканта-духовика, исполнителя, педагога требует высоких физических и моральных напряжений, что, несомненно, способствует старению организма, сокращению профессионального долголетия музыканта. Об этом пишет А.В. Иванов «Игра на духовых инструментах – сложный психофизиологический процесс. От музыканта-духовика требуется полное напряжение психических сил и одновременно немалая затрата физической энергии» [1].

Кроме того, проживание и профессиональная деятельность в местах с неблагоприятными природными условиями, а именно регион, приравненный к условиям Крайнего Севера, также оказывает целый ряд отрицательных воздействий на организм музыканта-духовика.

В данной статье мы постараемся рассмотреть лишь те аспекты, которые непосредственно зависят от самого музыканта (на примере опыта моего преподавателя по специальности В.В. Фокеева).

Для продления профессионального долголетия каждый музыкант придерживается собственной системы сбережения своего организма в части поддержания его в необходимой физической форме, ясности ума и баланса нервной системы.

Для того чтобы выбрать наиболее эффективную систему продления профессионального долголетия, молодому музыканту-духовику следует ориентироваться на тот образ жизни, который позволяет посвятить всю продолжительность человеческой жизни своей профессии.

Ярким примером для нас может послужить деятельность преподавателя ОДиУИ Сургутского музыкального колледжа Виктора Валентиновича Фокеева.

В.В. Фокеев в достаточно солидном возрасте продолжает успешно работать по своей специальности, ни в чём не уступая молодым музыкантам-духовикам.

Мы задали ему ряд вопросов по данной теме.

**Скажите, что Вас привело в мир музыки?**

Все мои детские и юношеские годы прошли в деревне. В музыкальной школе я не учился, но мне очень нравилось звучание духового оркестра, который часто выступал в Доме культуры нашего посёлка. С 14 лет я стал ходить на репетиции духового оркестра, осваивать трубу и играть в оркестре.

**Вы самостоятельно учились играть?**

Нет, меня обучили два моих товарища из нашего оркестра, они были старше меня и уже учились в музыкальном училище.

**Кто решил, что Вы будете играть именно на трубе?**

Звучание трубы я слышал ещё по радио, мне полюбился этот мягкий полётный звук, поэтому свой выбор я сделал, не задумываясь. В 16 лет я поступил во Владимирское музыкальное училище, а после окончания его – в Нижегородскую государственную консерваторию.

**Как Вы попали на Север и, в частности, в Сургут?**

Обучаясь в консерватории, я работал в оркестре цирка. В этом оркестре также трудился мой друг, который был родом из Нижневартовска, он и пригласил меня работать на Север. В Нижневартовске тогда требовался руководитель оркестра. После окончания консерватории я переехал в Нижневартовск и приступил к созданию оркестра, много репетировал, сам дирижировал и выступал с коллективом. Там же и началась моя

деятельность как преподавателя. В музыкальной школе в моём классе постоянно обучалось несколько учеников. В 2002 году я переехал в Сургут, с тех пор и работаю в музыкальном колледже (уже 20 лет).

**Жить и работать в северных условиях непросто, несмотря на это, как Вам удаётся держать себя в отличной физической форме?**

Начну с того, что у меня нет и никогда не было вредных привычек. Важнейшим фактором, влияющим на моё состояние, является применение мною целого комплекса упражнений для всего организма, и каждое утро 40 минут я выполняю эти упражнения. Необходимо добавить, что применение этого комплекса должно быть регулярным. Кроме того, моя двигательная активность связана с моей любовью к футболу, лыжам. Вообще спорт всегда был частью моей жизни, и я думаю, что так будет и дальше. Что ещё помогает мне держать такую форму? Это регулярное посещение русской бани.

Что же касается игровой формы, здесь главное, конечно же, регулярные занятия на инструменте. Более того, важно так строить свой игровой режим, чтобы не перегружать исполнительский аппарат и не доводить его до состояния переигранности и крайней усталости.

Вы об этом меня не спросили, но я считаю очень важным психологическое состояние музыканта, то есть его внутренний настрой. От него может многое зависеть: и работоспособность, и волнение во время выступления, и повседневное самочувствие в целом. Здесь важно постоянно сохранять спокойствие и не реагировать на малозначимые события, проходящие вокруг вас, поддерживать свое психологическое состояние в сбалансированном режиме, относиться ко всему с философским подходом.

**Имея такой богатый профессиональный опыт, можете что-нибудь порекомендовать молодым трубачам.**

Как мне кажется, ответ мой на Ваш предыдущий вопрос может послужить моей рекомендацией для молодых исполнителей на духовых инструментах. Конечно, не следует его применять в точности, как копию. Каждый молодой исполнитель может выработать свои, подходящие только ему направления и действия по сохранению здоровья и поддержанию игровой формы.

Наиболее важным, мне кажется, нужно любить свой инструмент. Эта любовь будет вас двигать как в плане занятий, так и музыкального развития в целом. Не забывайте о своём здоровье, помните, что оно у вас одно, даётся один раз на всю жизнь, поэтому его нужно беречь.

Это небольшой список вопросов, на которые мы получили ответы. Многих аспектов данной проблемы мы здесь не касались. Это и невозможно сделать в ограниченном форматом статьи-интервью.

Проблема профессионального долголетия исполнителей на духовых инструментах требует более всестороннего, даже отчасти медицинского подхода, что, конечно, мы не планировали.

Те практические советы, которые мы получили, надеемся, принесут много пользы молодым музыкантам-духовикам в выстраивании образа жизни и режима занятий.

**PS.** Выражаем искреннюю благодарность за данное интервью преподавателю ОДиУИ БУ «Сургутский музыкальный колледж» Фокееву В.В.

**Список литературы:**

1. Иванов, А.В. Режим и гигиена работы музыканта-духовика / А.В. Иванов. – Дивногорск: Огни Енисея, 1991. – 41 с.

***Муталиева Л.С.,***
***преподаватель***
***ГБПОУ «Челябинский педагогический колледж №1»***
***Краснова Д.А.,***
***студентка 40-й группы***
***ГБПОУ «Челябинский педагогический колледж №1»***
***г. Челябинск***

## ВОЗМОЖНОСТИ ГРАЖДАНСКО-ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ВО ВНЕКЛАССНОЙ РАБОТЕ ПО МУЗЫКЕ ПОСРЕДСТВОМ ЗНАКОМСТВА С ГОСУДАРСТВЕННОЙ СИМВОЛИКОЙ

Любовь к родине, то есть патриотизм, – важная составляющая личности человека в государстве трудящихся. Безусловно, эта любовь выражается в конкретных действиях, которые направлены на укрепление славы государства. В российской науке проблеме патриотического воспитания также посвящено немало исследований. Выдающиеся педагоги считали патриотизм, стремление человека к процветанию Родины основой его духовной жизни [2].

Использование знаний об обществе и государстве, о гражданских правах и обязанностях, о символах государства и общечеловеческих ценностях при воспитании патриотизма включает в себя пласт гражданского воспитания.

Понятие «гражданское воспитание» является относительно новым для образования. Воспитывать гражданина – значит готовить человека к участию в решении государственных задач, выполнению функций хозяина, труженика, защитника Родины, готового к активной патриотической деятельности.

Важной составляющей патриотического воспитания в школе является музыкальное образование, т.к. музыка способна в большой мере передать чувства и способствовать их развитию с первых шагов ребёнка и на протяжении всей жизни.

Музыкальное образование не ограничивается рамками одного или двух уроков в неделю. Хорошим дополнением является внеклассная работа, участие в которой открывает перед школьниками возможность углубленно заниматься тем, что их влечет.

В 2013 году был разработан новый Федеральный государственный образовательный стандарт, в котором указана возрастающая роль внеклассной работы [3].

Автор примерных программ внеклассной деятельности, Горский В.А. пишет: «Школа после уроков – это мир творчества, проявления и раскрытия каждым ребёнком своих интересов, своих увлечений, своего «я». Ведь главное, что здесь ребёнок делает выбор, свободно проявляет свою волю, раскрывается как личность. Важно заинтересовать ребёнка занятиями после уроков, чтобы школа стала для него вторым домом, что даст возможность превратить внеклассную деятельность в полноценное пространство воспитания и образования».

Наше исследование обращает внимание на массовые формы внеклассной работы по музыке. Их главной задачей является охват наибольшего количества детей, не требуя от них каких-либо особых способностей, специальных знаний и навыков. Под массовыми формами музыкального воспитания детей понимаются те мероприятия, которые проводятся без индивидуальной проверки музыкальных данных школьника, уровня его музыкального развития.

В школе проводятся культурно-массовые мероприятия военно-патриотической направленности. Традиционными стали школьные праздники «День Защитника Отечества», смотр-конкурс песни и строя, мероприятия, посвященные Великой Победе, которые всегда сопровождаются тематической песней.

Песня является самым доступным и любимым для восприятия музыкальным жанром. Благодаря тексту, мелодии, через практическую исполнительскую деятельность ученик способен передать собственные чувства, переживания, выразить личное отношение к содержанию [1]. Они раскрывают способность личности к любви – к матери, к Матери – Родине, к родному Отечеству, к труду; приобщают к великим ценностям, к сохранению народных традиций, духовности.

Это залог дальнейшего развития интереса к внутреннему миру человека, способности сопереживания и внимательного отношения к окружающим людям. Упущенные возможности на этапе обучения в начальной школе уже нельзя будет компенсировать в основной школе.

Работая над развитием и воспитанием патриотических чувств у младших школьников посредством приобщения их к прекрасному, истинному искусству, учитель понимает, что внеклассная работа по музыке становится нравственно-эстетическим стержнем, позволяющий педагогу и ребенку осмысливать музыку сквозь призму общечеловеческих ценностей.

Очень важно так спланировать работу, чтобы она являла собою некую художественную целостность, а не последовательность видов деятельности.

Юному гражданину очень важно хорошо знать историческую и современную символику государства. Формирование уважения к символам государства является составной частью воспитания гражданина России. В формировании патриотических чувств молодежи государственная символика занимает одно из ведущих мест. Обращение к ней в воспитательной работе с обучающимися является одним из непреложных условий формирования у них национального самосознания, основанного на сплоченности вокруг общенациональных ценностей.

Государственная символика представляет собой совокупность символов, которые отражают традиции страны: исторические, государственные, патриотические, культурные и другие. Государственная символика – это отличительные знаки страны, которые выделяют ее в мировом сообществе.

Государственный Флаг Российской Федерации является символом суверенитета, цвета его полос означают свободу (белый), веру (синий) и мужество (красный).

Особая роль в формировании патриотического сознания принадлежит Государственному Гербу, представляющему законодательно утвержденную, геральдически оформленную эмблему государства, символизирующую его в официальных ситуациях и на международной арене.

Помимо герба и флага, высшим символом государства является Гимн – торжественное музыкальное произведение, призванное социально сплачивать и вдохновлять всю нацию, отражать ее историческое призвание и предназначение. В Государственном Гимне отражены жизнеутверждающий оптимизм, бескрайние просторы Отечества, ценности многонациональной страны. Гимны стран, в нашем случае – Гимн Российской Федерации, являются не только символами единства, но и музыкальными произведениями. То есть музыкальными символами, олицетворяющими собой единство народа, его культуру, гордость за свою страну, как раз и являются государственные песни и гимны.

Но не стоит забывать, что не только страна, но и каждый город имеет свою символику. Особое значение для воспитания патриотизма у школьников имеет обращение к истории городов-героев, большинство городов-героев имеют свои гимны, некоторые гимны городов становятся официальными, некоторые – нет. Но они также имеют большое значение в воспитании чувства любви к Родине, ведь любовь к родному краю и есть патриотизм.

**Список литературы:**

1. Гончарова, О.В. Теория и методика музыкального воспитания : учеб. для студ. учреждений сред. проф. образования / О. В. Гончарова, Ю.С. Богачинская. – 3–е. изд., стер. – М.: Академия, 2014. – 256 с.

2. Государственная программа «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2011-2015 годы», утвержденная постановлением Правительства РФ от 05.10.2010 № 795

3. Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования «Требования к структуре основной образовательной программы начального общего образования». – Москва: Просвещение, 2020.

***Якимова Н.И.,***
***преподаватель педагогики***
***Кузнецова М.А.,***
***студентка 2 курса***
***ГБПОУ «Дзержинский педагогический колледж»***
***г. Дзержинск,***
***Нижегородская область***

## ПРОБЛЕМЫ СЕМЕЙНОГО ВОСПИТАНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ

В условиях социально-экономических преобразований, которые происходят в обществе, в системе образования, на передний план выступают проблемы взаимодействия семьи и школы как средство воспитания подрастающего поколения. Во все времена сотрудничество семьи и школы считалось приоритетом в воспитании. В современной экономической ситуации многих родителей беспокоит, прежде всего, материальное и финансовое обеспечение семьи, проблема воспитания детей уходит на второй план. И часто родители перекладывают эту миссию на педагогов школы.

В семье ребёнок познаёт существование собственного «Я», получает представление о мире, человеческих взаимоотношениях, о системе ценностей. С самого рождения ребёнок ориентируется на пример родительских взаимоотношений (гармонии чувств и эмоциональной близости), усваивает ценностные ориентации семьи, культуру жизни (уровень общей и психолого-педагогической культуры), соблюдает её традиции и обычаи. Как следствие, «воспитание детей в семье должно способствовать сохранению духовных и культурных и духовных ценностей народа, его внутренних и внешних признаков – сознанию и самосознанию…». Ценностные ориентации семьи проявляются в способе и стиле жизни семьи, социальных и межэтнических отношениях, жизненных целях, планах и способах их достижения. Успешность передачи младшему поколению социального опыта, ориентация и норм жизнедеятельности, знаний, умений и навыков, зависит от уровня культуры и социального статуса родителей, а также сущности самого процесса воспитания. Тип

семьи, её состав, материальные и воспитательные возможности, культурные и духовные ценности, внутренняя атмосфера – оказывают позитивное или негативное влияние на социализацию, развитие и воспитание ребёнка. Семья является «первичной матрицей, в середину которой врастает корень личности, откуда появляются её истоки; семья ориентирует ребёнка в первую очередь на своих членов и других родственников, только потом – на социальное окружение, общество в целом». К сожалению, не во всех семьях наблюдается позитивный воспитательный потенциал, прочность родственных отношений, взаимоуважение и понимание. Неблагоприятные факторы влияния семьи на личность младшего школьника наблюдается в семьях, характеризующихся асоциальным типом поведения в обществе (пьянство, наркомания, хулиганство, брань), незнания элементарных принципов педагогической культуры, физиологических и психологических особенностей ребёнка, оказывают огромное негативное влияние на воспитание младшего школьника.

Работа с родителями должна осуществляться в форме сотрудничества и решать следующие задачи:

- помочь родителям понять детей, научиться разбираться в мотивах и значении их поступков;
- помочь каждому родителю осознавать свои мотивы воспитания ребёнка;
- овладение родителями способами развития ребёнка как личности;
- осознание родителями роли стиля семейного воспитания, типа воспитательных отношений в семье и стремление к позитивному стилю, к доминированию радостного эмоционального фона в жизни семьи.

Направления работы с родителями будут следующими:

- установление партнёрских отношений педагогов и родителей для создания единой гуманной доброжелательной воспитательной среды в школе и в семье;
- оказание индивидуальной помощи родителям в проблемах семьи и семейного воспитания;
- привлечение родителей к активному участию в управлении образовательным процессом;
- пропаганда педагогических рекомендаций по использованию в семье игр, игрушек, находок народной педагогики;
- накопление опыта сотворчества детей и родителей в досуговых и оздоровительных мероприятиях, клубной работе, краеведческой деятельности, рефлексия полученного результата;
- нормативно правовая регуляция системы взаимоотношений с родителями.

Процесс повышения родительской компетентности в условиях школы будет успешным, если:

- классные руководители овладеют активными формами обучения родителей;

- в работе педагогического коллектива будет актуализирован творческий сотруднический подход к взаимодействию с родителями;

- управленческой основой взаимодействия с родителями станет технология коллективной организаторской деятельности;

- будет разработана и внедрена система психолого-педагогического сопровождения семей и условий семейного воспитания;

- будет реализована образовательная программа воспитания родителей.

В современной литературе рекомендуются многие эффективные формы и методы работы:

- родительские собрания или общешкольные и классные;
- «круглые столы», конференции, дискуссии;
- дни открытых дверей;
- заседание родительского клуба;
- творческие встречи с администрацией, специалистами, малым педагогическим советом;
- вечера отдыха;
- коллективные творческие дела;
- родительский ринг и другие формы, взятые из телеигр;
- тренинги;
- организационно структурные формы: родительские комитеты в классах и общешкольный попечительский совет, совет школы, собрания.

Забота педагогов и родителей о личностном и духовном развитии детей, совместные переживания за них позволят создать вокруг положительную социальную среду, будут способствовать педагогическому влиянию на семейное воспитание.

Таким образом, в процессе воспитания человека главной целью является формирование всесторонне и гармонично развитого человека, способного к самостоятельной жизни и деятельности в современных условиях.

**Список литературы:**

1. Невмержицкий, О.А. Сотрудничество с родителями: пособие / О.А. Невмержицкий. – К.: Гнозис, 2005. – 265 с.

2. Крупская, Н.К. О воспитании в семье. [Сб., сост. Н.И. Стриевская]. – М., 1962.

3. Печерникова, И.А. Величие души. О воспитании в семье Ульяновых, 2 изд. – М., 1973.

***Якимова Н.И.,***
***преподаватель педагогики***
***Сидорова Т.А.,***
***студентка 2 курса***
***ГБПОУ «Дзержинский педагогический колледж»***
***г. Дзержинск,***
***Нижегородская область***

# ВОСПИТАНИЕ ЛЮБВИ К МАЛОЙ РОДИНЕ У МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКАХ И ВО ВНЕУРОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Воспитание патриотизма, любви к своей стране и к своей малой Родине – это одна из самых актуальных задач в настоящее время. Что же такое Родина? Родина – это место рождения человека, его происхождения; родная страна, Отечество; страна, в которой человек родился и гражданином которой является. У каждого человека есть своя малая Родина, например, город, село или деревня. Важно воспитывать любовь к своей Родине у подрастающего поколения, так как «Дети – это будущее нашей страны». Любовь к малой Родине нужно развивать с самого детства. Чтобы ребёнок научился любить малую Родину, необходимо рассказывать о ней как можно больше, нужно познакомить с историй родного края, с достопримечательностями, с известными людьми.

Патриотическое воспитание наиболее актуально для начальной школы, поэтому на учителя начальных классов возлагается большая ответственность. Учитель в своей работе использует краеведческий материал, и применять он его может как во внеурочной деятельности, так и практически на всех уроках в начальной школе.

Целесообразно использовать на уроках русского языка местный краеведческий материал, так как он очень удобен для анализа, полезен при записи различного рода примеров. В ходе изучения синтаксического разбора предложения, можно привести пример предложения о родном крае. Также можно использовать краеведческий материал, при изучении морфологии, например, при изучении темы: «Имена прилагательные» для разбора можно вместе с детьми подобрать какие-либо прилагательные, характеризующие одну из достопримечательностей малой Родины. Также на уроках русского языка можно предложить детям написать сочинение на тему: «Моя малая Родина». При изучении раздела «Лексика» познакомить детей с особенностями местного диалекта, изучить историзмы и архаизмы.

На уроках математики также можно использовать краеведческий материал, например, предлагать детям задачи, связанные с историей определённой местности.

Пример задачи: Нижний Новгород был основан в 1221 году. В каком году городу исполнится 850 лет?

Такие задачи детям будет решать намного интереснее, чем с произвольными числами. Дети получат не только знания в области математики, но и узнают новые сведения о своей малой Родине.

Краеведческий материал также используется и на уроках литературного чтения. Детей можно познакомить с фольклором (с частушками, песнями), с пословицами и поговорками о родном крае, объяснить, почему так говорят об этой местности. Познакомить детей с книгами писателей-земляков.

Воспитывать любовь к малой Родине в учебном процессе помогают уроки окружающего мира. На уроках окружающего мира можно рассказать детям о символах страны, области, района. При изучении темы «Природа» учитель рассказывает детям об особенностях местной природы. На уроках окружающего мира детям будет интересно узнать животный и растительный мир родного края. Учитель также знакомит детей с достопримечательностями, организовав экскурсию.

Стимулировать познавательный интерес к изучению родного края можно с помощью дидактических игр, загадок, викторин, кроссвордов.

Работать над развитием и воспитанием патриотических чувств у младших школьников можно и на уроке музыки. Важной гранью воспитания и развития личности на уроках музыки в школе является воспитание патриотизма через эмоционально-чувственное воспитание личности. На уроках учителю следует пробудить в детях интерес к народной, родной музыке. Если в родном краю, есть ансамбль, известные музыканты, можно организовать встречу с ними, пригласить их на урок, узнать больше о творчестве этих людей. Учитель вместе с детьми может посетить «Дом культуры», посмотреть и послушать выступления местных музыкантов.

Любовь к малой Родине прививается не только через музыкальные произведения, но и через произведения изобразительного искусства. Поэтому патриотизм учитель формирует и на уроках изобразительного искусства, и на уроках технологии. Учитель показывает детям картины местных художников и посещает вместе с детьми музеи, в которых есть такие произведения искусства, как роспись по дереву, скульптура, резьба по кости, резьба по дереву, предметы быта.

Например, город Семёнов – это столица золотой хохломы. Детям будет интересно увидеть своими глазами эти произведения искусства, учитель с детьми может поехать туда на экскурсию и посетить различные мастер-классы. На уроке изобразительного искусства детям предлагается самим нарисовать запоминающееся место на их малой Родине, а на уроке технологии дети могут изготовить макет своей малой Родины. Также дети изготавливают кормушки, которые они вешают во дворе своих домов или

на пришкольном участке, и так они помогают птицам зимовать в родных краях.

Учитель начальных классов на классном часе может рассказать детям историю родного края. Рассказывает о выдающихся людях, о героях, о достопримечательностях малой Родины.

В настоящее время в школах проводится много различных мероприятий на тему «Моя малая Родина». Это могут быть викторины, экскурсии (в музеи, библиотеки, парки), участие в различных акциях. Школа принимает активное участие в субботниках, дети понимают, что очень важно следить за чистотой и порядком. Как правило, перед 9 мая школьники навещают ветеранов, поздравляют их, читают им стихи, дарят подарки, которые они сделали своими руками. В школах собираются отряды, которые помогают своим посильным трудом пожилым людям, ветеранам, труженикам тыла.

Учителя стараются на всех уроках и во внеурочной деятельности, показать детям, как важно любить и проявлять заботу к своей малой Родине. Родители тоже должны принимать участие в акциях, которые предлагает школа, чтобы показать детям на своём примере положительное отношение к своей малой Родине.

## НАПРАВЛЕНИЕ «ИСТОРИЯ»

***Санкин Е.В.,***
***учитель истории и обществознания***
***Степанова А.С.,***
***ученица 10 класса,***
***МБОУ СОШ №25***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ АНАЛИЗ ГРАМОТНОСТИ НАСЕЛЕНИЯ ТОБОЛЬСКОГО СЕВЕРА В КОНЦЕ XIX ВЕКА (ПО МАТЕРИАЛАМ ПЕРВОЙ ВСЕОБЩЕЙ ПЕРЕПИСИ НАСЕЛЕНИЯ 1897 ГОДА)

Грамотность населения – это важный показатель уровня развития страны, общества и культуры. Грамотность – это базовое начало для развития человека и основа для получения образования. И здесь особый интерес представляет конец XIX века, когда уже можно оценить влияние либеральных реформ на уровень грамотности и возросшее значение образования в целом. Общую картину распространения грамотности в конце XIX веке можно увидеть по материалам всеобщей переписи 1897 года. К актуальности темы можно добавить, что в прошлом году в России

прошла всеобщая перепись населения, и изучение опыта анализа данных подробного источника представляет большой интерес.

***Новизна*** заключается в том, что сегодня историческая наука обладает непостоянными, случайными данными по грамотности населения вплоть до 1897 года. Поэтому выявить динамику, определить рост или падение уровня грамотности населения представляется достаточно важным.

***Цель:*** определить динамику развития грамотности населения Тобольского Севера по материалам Первой всеобщей переписи 1897 года с помощью ретроспективного анализа.

***Методы и основное содержание.*** Переписи населения традиционно относят к источникам демографической статистики или к ее большой группе – статистическим источникам [2, с. 316]. Отсюда и методы изучения таких источников. Для нас наиболее важными представляются – это методы сводки группировок и анализа обещающих материалов. Первый позволяет получить и классифицировать полученные первичные данные из переписи, а второй позволяет охарактеризовать изучаемое явление с точки зрения статистических величин - абсолютных или относительных. Особым методом изучения данных переписи является метод построения выявленных данных в статистические ряды, представляющие из себя ряд цифр, которые показывают изменения изучаемого явления во времени и пространстве [2, с.319].

Интересный метод анализа данных переписи был предложен Б.Н. Мироновым под названием метод реального поколения или «кагортный анализ». Поколение или кагорта – это совокупность людей, которые родились в определенный календарный период. Основа этого метода сводиться, во-первых, к поиску закономерных характеристик поколений в течение его жизни. И, во-вторых, способность кагорты сохранять на неизменном уровне приобретенные в определенном возрасте разные характеристики, например, грамотность, язык, верование, профессия и т.п. [3, с. 73].

Такой подход позволяет по-другому взглянуть на данные переписи 1897 года. На их основе теперь можно реконструировать, или по выражению Б.Н. Миронова, «ретросказать» грамотность населения.

Реконструировать динамику грамотности населения Тобольского Севера поможет кагортный метод. В начале вспомним, что по Тобольской губернии жители, которые были старше 60 лет, были объединены в одну возрастную группу – больше 60 лет. По некоторым, многонаселенным губерниям была разбивка до 110 лет. Поэтому изменение грамотности сможем увидеть лишь с середины XIX века.

Сначала рассмотрим самый большой и населенный – Березовский округ (таблица 1). Здесь явно виден планомерный рост уровня грамотности, и за полвека с 1847 по 1897 год, грамотность населения выросла примерно в 2,2 раза.

Таблица 1. Грамотность населения Березовского округа с городом Березов в 1847-1897 гг. (в %, подсчет автора) [4, с. 54-59]

| **Возраст** | **897** | **887** | **877** | **867** | **857** | **847** |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 10-19<br>20-29<br>30-39<br>40-49<br>50-59<br>60 + | 5,17<br>0,19<br>,03<br>,25<br>,03<br>,03 | 0,19<br>,03<br>,25<br>,03<br>,03 | ,03<br>,25<br>,03<br>,03 | ,25<br>,03<br>,03 | ,03<br>,03 | ,03 |

Что касается Сургутского округа (таблица 2), то здесь общий рост грамотности немного скромнее. За полвека он вырос примерно на 1,7 раз. Хотя темп роста сначала были выше. Можно предположить, что на динамику сказался факт утраты грамотности части населения 20-30-ти летнего возраста.

Таблица 2. Грамотность населения Сургутского округа с городом Сургут в 1847-1897 гг. (в %, подсчет автора) [4, с. 60-65]

| **Возраст** | **1897** | **1887** | **1877** | **1867** | **1857** | **1847** |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 10-19 | 12,61 | 11,20 | 14,04 | 10,42 | 8,07 | 7,43 |
| 20-29 | 11,20 | 14,04 | 10,42 | 8,07 | 7,43 | |
| 30-39 | 14,04 | 10,42 | 8,07 | 7,43 | | |
| 40-49 | 10,42 | 8,07 | 7,43 | | | |
| 50-59 | 8,07 | 7,43 | | | | |
| 60 + | 7,43 | | | | | |

Ученые отмечают, что если длительное время не использовать навык чтения и письма, то этот навык утрачивался. Особенно это было характерно для сельского населения. Это явление получило в науке название как «рецидив безграмотности» [3, с.76].

В целом по двум округам (таблица 3.) грамотность населения с 1847 по 1897 годы выросла в 2 раза. Бурное экономическое развитие региона в последней четверти XIX века спровоцировал спрос на грамотных и образованных людей. Историки отмечают, что в это время начинает меняться отношение к образованию, оно рассматривается как фактор смены социального статуса [1, с.154].

Таблица 3. Грамотность населения Сургутского и Березовского округа вместе с городами в 1847-1897 гг. (в %, подсчет автора) [4, с. 54-65]

| **Возраст** | **1897** | **1887** | **1877** | **1867** | **1857** | **1847** |
|---|---|---|---|---|---|---|

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 10-19<br>20-29<br>30-39<br>40-49<br>50-59<br>60 + | 14,38<br>10,47<br>10,14<br>8,81<br>7,35<br>7,14 | 10,47<br>10,14<br>8,81<br>7,35<br>7,14 | 10,14<br>8,81<br>7,35<br>7,14 | 8,81<br>7,35<br>7,14 | 7,35<br>7,14 | 7,14 |

При этом в регионе бурно развивается школьная сеть. Общая численность учащихся Тобольского Севера в 1889 г. составила 280 человек, в 1895 г. – 425, а в 1911 г. – 1035. Практически везде, где проживало русское население, наблюдается рост начальных учебных заведений во второй половине XIX века [5, с.82].

***Результаты исследования.*** Таким образом, кагортный анализ данных переписи позволяет нам реконструировать динамику грамотности населения Тобольского Севера и констатировать рост уровня грамотности среди его населения минимум в 2 раза за вторую половину XIX века. Развитие школьной сети в пореформенный период и сама потребность в навыках чтения и письма в условиях развития капиталистических отношений, предопределило рост уровня грамотного населения.

Статистические данные переписи позволяют применять достаточно «нестандартные» методы исследования. Одним из них, например, является кагортный анализ. Он помог реконструировать динамику распространения грамотности. В дальнейшем можно попробовать применить другие математические методы изучения, потому что перепись – это статистический источник, и в этом отношении у нее очень большой потенциал.

**Список литературы:**

1. Голикова, О.А. Развитие школьной сети Западно-Сибирского учебного округа в последней четверти XIX в // Вестник КемГУ. 2014. №3 (59). [Электронный ресурс]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-shkolnoy-seti-zapadno-sibirskogo-uchebnogo-okruga-v-posledney-chetverti-xix-v (дата обращения: 10.11.2020).

2. Источниковедение: учеб. пособие / И.Н. Данилевский, Д.А. Добровольский, Р.Б. Казаков и др. ; отв. ред. М.Ф. Румянцева ; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М, 2015. 685 с.

3. Миронов, Б.Н. История в цифрах. Математика в исторических исследованиях. Л.: Наука, 1991. 167 с.

4. Первая Всеобщая перепись населения Российской империи 1897 г. СПб., 1905. Том LXXVIII. Тобольская губерния.

5. Цысь, В.В., Цысь, О.П. Женское образование и женщины в образовании на Тобольском Севере в XIX - начале XX в // Женщина в российском обществе. 2017. №4 (85). [Электронный ресурс]. – URL:

https://cyberleninka.ru/article/n/zhenskoe-obrazovanie-i-zhenschiny-v-obrazovanii-na-tobolskom-severe-v-xix-nachale-hh-v (дата обращения: 10.10.2020).

## НАПРАВЛЕНИЕ «ЯЗЫКОЗНАНИЕ»

***Борисова Л.Н.,***
***преподаватель***
***Чичкарева Я.А.,***
***студентка группы ПНК-1А***
***ГБПОУ «Дзержинский педагогический колледж»,***
***г. Дзержинск,***
***Нижегородская область***

# СУДЬБА ЗАИМСТВОВАННЫХ СЛОВ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Данная тема представляет особую актуальность, так как судьба русского языка очень важна. Заимствование иноязычных слов происходит довольно часто. Мы все чаще ощущаем то, что появляются новые понятия, иностранные слова, которые заменяют русские слова. Нужно ли радоваться этому? Принимать ли эти изменения?

У данной проблемы есть свои противники и сторонники. Сторонники пытаются найти причины появления в русском языке заимствованных слов. Они считают, что такие слова делают русский язык разнообразнее, богаче. Противники же, наоборот, предлагают заменить все такие слова своими, исконно русскими. «Употреблять иностранное слово, когда есть равносильное ему русское слово, – значит оскорблять и здравый смысл, и здравый вкус», – так думал В.Г. Берлинский. Категорически против заимствований был А.С. Шишков, (русский писатель, военный и государственный деятель, государственный секретарь и министр народного просвещения), когда докладывал царю о наполеоновском плане уничтожения России с помощью замены русского языка на французский, сказал: «Хочешь убить народ, убей его язык». Шишков патриот нашего языка, но он очень категоричен, без заимствования не обойтись, но их количество должно быть разумным. Современные процессы компьютеризации вводят большое число заимствований, которые невозможно заменить русскими, что создаёт большую проблему.

Заимствованные слова – это иноязычные слова, пополнившие словарный состав русского языка. Это основа общения стран и народов. Страны и народы в процессе своего общения перенимают друг у друга слова и перестраивают их согласно внутренним правилам своего языка. Ещё причины заимствования иноязычной лексики: потребность в наименовании вещей, событий, политические, культурные, экономические связи между

странами. Чаще всего мы даже не задумываемся о том, какое слово произносим – заимствованное или русское. Заимствования легко внедряются в нашу жизнь, что мы воспринимаем их как свои собственные слова. Но если мы употребляем заимствованные слова, то должны четко понимать их значение.

Функционально-стилистическая роль иноязычных заимствованных слов весьма разнообразна. Все слова этой группы изначально выполняют основную номинативную функцию – обозначают какое-то новое понятие. Они пополняют терминологические системы, используются и как экзотизмы при описании национальных особенностей, для создания местного колорита.

Использование иностранных слов в современной российской жизни абсолютно закономерно и связано с прогрессом. Но не всякое значение употребляемых иностранных слов понятно, особенно для массового восприятия. Неясными порой оказываются слова, политически и экономически предназначенные для активного употребления в самых широких слоях. Заимствование слов в современном русском языке происходит двумя способами через устную и письменную речь. Узнать заимствованные слова можно по различным сочетаниям букв, несклоняемым словам, окончаниям и т.д.

С широчайшим развитием информационных технологий во все языки мира стали входить слова из английского языка. Производители компьютерных программ внесли и в русский язык огромный блок новых слов и выражений. При этом если уж и создавать новое слово, то специалисты компании относятся к этому с осторожностью и вниманием, следуя правилам.

Разговор об использовании иноязычных слов может длиться бесконечно. Но, несомненно, одно: привлечение иностранных слов вполне закономерно, если содействует улучшению восприятия мысли и помогает найти общий язык с аудиторией или собеседником.

Школьников необходимо учить использовать иноязычную лексику, не забывая про свою. Есть несколько эффективных методических приёмов изучения иностранных слов в курсе русского языка в начальной школе.

1. Распределите в две группы и объясните лексическое значение записанных слов.

А) земляника, медведь, перстень;  Б) матрос, компьютер, клоун.

Слова в первой группе – исконно русские, поэтому их значение объяснить легче (земляника – русское слово, «земляная ягода»; медведь – общеславянское слово, «едящий мед»; перстень – общеславянское слово, одевающийся на «палец»). Слова второй группы – заимствованные, их значение объяснить сложнее.

2. Групповая работа, в которой учащиеся должны узнать слово по его лексическому значению, пользуясь словарём иностранных слов или толковым словарём.

1) Дежурство на корабле по-голландски? (Вахта)

2) Гостиница по-французски? (Отель)

3) Меткий стрелок по-английски? (Снайпер)

4) Перерыв, отдых у школьников после каждой учебной четверти по-латински? (Каникулы)

5) Брюки из плотной хлопчатобумажной ткани, окрашенной в синий цвет по-английски? (Джинсы)

6) Воображаемая линия, где небо сходится с землей по-гречески? (Горизонт)

3. Отгадывание загадок с указанием заимствованных и русских слов.

Отгадайте загадки:

На корабле ходить я буду,
Когда на Флот служить пойду.
И тот корабль, подобно чуду,
Взметает встречную волну.
На нём живёт его команда -
Все люди разных возрастов.
Я буду младшим, это правда,
А кто назвать меня готов? **(Матрос)**

На припеке у пеньков
Много тонких стебельков.
Каждый тонкий стебелек
Держит алый огонек.
Разгибаем стебельки –
Собираем огоньки. **(Земляника)**

Бурый, косолапый
По лесу бредёт.
Любит «одолжить» он
У лесных пчёл мёд. **(Медведь)**

Кольцо с каким-нибудь драгоценным камнем для пальца руки. **(Перстень)**

4. Вместе с Незнайкой и Пачкулей Пестреньким, героями из сказки «Незнайка в солнечном городе», мы отправимся в комнату маленького человечка и прочитаем про её интерьер. А вам нужно будет найти заимствованные слова, записать себе в тетрадь и объяснить их лексическое значение.

«Незнайка как-то вечером решил зайти в гости к Пачкуле Пестренькому. Зайдя в комнату, он удивился. Комната была большая и светлая. Справа стоял коричневый **диван**, а на полу был расстелен **палас**. Рядом стоящий **шифоньер и комод** указывали на то, что у Пестренького

был большой **гардероб** одежды. На окне висели **жалюзи**, а на столе стояла **лампа** с **абажуром**, которая освещала половину комнаты».

5. Даны слова: компьютер, монитор, принтер, курсор, клавиатура, интернет. Вам нужно объяснить их значение и составить с ними 2-3 предложения.

*Пример предложения:* Кнопочка нашла в интернете красивые фотографии цветочков и решила распечатать их на принтере.

Таким образом, иноязычные слова в составе русского языка – неизбежность, связанная с взаимовлиянием языков, и школьников нужно учить правильно пользоваться этими словами в устной и письменной речи, не перегружая её их использованием.

В процессе работы проводился социологический опрос населения старшего, среднего и младшего возраста. Данные опроса проанализированы и сведены в диаграмму.

Результаты проведённого социологического опроса показали, что иноязычных заимствований в русском языке действительно много. Когда из списка пар слов, где слева было иностранное слово, а справа – такое же, только русское, нужно было выбрать то слово, которое чаще употребляется, большинство опрошенных выбирали иноязычные слова. Ни один человек не признался, что пользуется только русскими словами. Но учёные – лингвисты утверждают, что заимствований в русском языке всего 10%. Опыт заимствований 19 века, как отмечают лингвисты, свидетельствует, что лишь 1/3 часть иноязычных слов переходит в активный словарный запас.

**Список литературы:**

1. Заимствования в современном русском языке: история появления, причины, проблемы и примеры использования [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://fb.ru/article/382971/zaimstvovaniya-v-sovremennom-russkom-yazyike-istoriya-poyavleniya-prichinyi-problemyi-i-primer ispolzovaniya

2. Информационные технологии и их влияние на русский язык [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vuzlit.ru/888347/ informatsionnye_tehnologii_vliyanie_russkiy_yazyk

3. Функции заимствованной лексики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://studwood.ru/2411871/literatura/funktsii_zaimstvovannoy_ leksiki

4. Заимствованные слова в русском языке. Примеры слов и их значение [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://russkiiyazyk.ru/ leksika/zaimstvovannye-slova.html

5. Почему в русском языке много заимствованных слов? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.culture.ru/s/vopros/ zaimstvovannyye-slova/

6. Конспект урока по родному языку [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://infourok.ru/konspekt-uroka-rodnogo-russkogo-yazyka-v-4-klasse-na-temu-zaimstvovannye-slova-v-russkom-yazyke-4463066.html

***Донченко А.С.,***
***кандидат филологических наук***
***преподаватель общеобразовательных дисциплин***
***Уфимцева К.Г,***
***студентка 2 курса специальности***
***«Инструментальное исполнительство»***
***(оркестровые струнные инструменты)***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут.***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## НЕОЛОГИЗМЫ ЭПОХИ КОРОНАВИРУСА

Все изменения, происходящие в обществе, находят отражение в языке, особенно это касается его лексического состава, так как новые явления требуют номинации в речи говорящих на этом языке людей. Столкнувшись с пандемией, люди XXI века начали искать обозначения предметам и явлениям, появившимся в связи с COVID-19. Новая лексика, связанная с пандемией коронавируса, является ярким примером процесса образования неологизмов.

Прежде чем говорить о том, какими новыми словами обогатился лексический состав русского языка в связи с пандемией, необходимо разобраться с таким понятием, как неологизм. Понятие «неологизм» было заимствовано из французского языка и появилось в английском языке в 1803 году. В российской лингвистике термин «неологизм» впервые встречается в Русском словаре иностранных слов Н. М. Яновского в 1803 г., который определяет неологию как науку, основная задача которой заключается в «составлении, изобретении и употреблении новых слов».

Говоря о неологизмах периода COVID-19, необходимо отметить, что по источнику появления неологизмы являются общеязыковыми и образуются они по существующей в языке морфемной структуре. В современном русском языке существуют два основных способа образования слов: морфологический (ведущий способ словообразования в русском языке) – это образование с помощью морфем и неморфологический. Морфологический способ подразделяется на типы морфологического словообразования: префиксальный, суффиксальный, префиксально-суффиксальный, безаффиксный и сложение.

В данной статье рассматриваются примеры образования неологизмов, связанные со сферой образования и медицины.

Основное слово, которое вошло в лексический состав языка в 2020 году, – это *ковид* (*от аббревиатуры COVID – англ. COrona VIrus Disease*). Слово COVID, являвшееся иностранной аббревиатурой, за несколько месяцев стало самостоятельным русским словом. От слова «ковид» образованы следующие неологизмы: ковидный, противоковидный, ковидник, ковидница, ковид-диссидент, ковидиот, что свидетельствует о том, что данный неологизм достаточно быстро вошел в русский язык.

Суффиксальный способ образования нового слова путем прибавления к производящей основе суффикса встретился в следующих словах:

Ковидный – неологизм, относящийся к болезни COVID-19, связанный с ней.

Ковидник – неологизм, больной ковидом. (ковид + НИК).

Ковидница – неологизм, разг. женск. к ковидник; больная (заболевшая) коронавирусной инфекцией COVID-19 или носительница данной инфекции (ковид+НИЦ).

Дистанционка – (дистант + ОНК). Употребляется в двух значениях: 1) неол., разг. дистанционное обучение; 2) неол., разг. период, во время которого работа ведётся из дома в связи с уходом на самоизоляцию или карантин.

Короноваться – (короновать + СЯ). Глагол происходит от сленгового названия вируса «корона», но слово «корона» здесь имеет другое значение: болезнь, вызванная коронавирусом. Первоначальное значение слова «короноваться» – венчаться на царство, но в эпоху пандемии используется во втором значении: неол., разг., шутл. заразиться коронавирусом.

Префиксальный способ (префиксация) – это способ образования новых слов путем присоединения к производящему слову приставок. Слово, образованное префиксальным способом, всегда принадлежит к той же части речи, что и исходное: группа – подгруппа, ехать – уехать. В качестве примера можно привести следующие слова:

Безмасочник (сущ.) – без+маска (сущ.)+ник. Человек, который не носит маску, чтобы защититься от вируса.

Псевдопандемия (сущ.) – псевдо + пандемия (сущ.). ПСЕВДО… (от греч. pseudos – ложь), приставка, означающая: «ложный», «мнимый». Так называют вирус Covid-19 те, кто верит, что это обман.

Псевдопрививка (сущ.) – псевдо + прививка (сущ.); так называют прививку от вируса Covid-19 те, кто уверен в ее бесполезности.

Бессуффиксный (безаффиксный) способ образования – это образование производного слова посредством нулевого суффикса. Разберем примеры слов, которые образованы этим способом.

Дистант – дистанционный. Слово, образованное посредством усечения суффикса – онн, производное от словосочетания «дистанционного обучение». Дистант – домашняя форма обучения школьников и студентов под контролем педагога.

Конфа – слово, возникшее путем усечения корня слова конференция.

Наружа – слово, появившееся в результате усечения суффикса -н- от «наружный»; внешний мир, из окна самоизляции.

Следующий способ, с помощью которого образованы новые слова, это сложение – способ, при котором две или более основы объединяются в одно слово.

Карантикулы – слово, возникшее в результате объединения слов «карантин» и «каникулы». Каникулы во время пандемии.

Коронаскептики – корона+скептик; образовано слиянием слов «коронавирус» и «скептики». Человек, который сомневается в существовании Covid-19 либо считает, что его опасность преувеличена.

Коронагедон – (корона+гедон); создано на основе слияния слов «коронавирус» и «армагедон». Армагеддон в эпоху короновируса.

Коронопаника – (корон+паника); данное слово образовано путем слияния слов «коронавирус» и «паника». Паника, связанная с короновирусом.

Коронафобия – (корона+фоб): слияние слов коронавирус и фобия. Страх всего, что связано с короновирусом.

Коронафеки – (корона+фейки); образовано путём слияния слов «коронавирус» и «фейк». Непроверенная информация о короновирусной инфекции.

Карантин-шейминг – порицание людей, нарушающих режим самоизоляции, и агрессия в их сторону. Это выражение образовалось путем слияния двух слов «шейминг» (от английского shame — «позор») и «карантин». Под карантин-шеймингом подразумевают публичную травлю человека за несоблюдение карантинных мер.

Таким образом, мы видим, что появление новых реалий в жизни человека сначала закрепляется в обществе, а потом находит свое отражение в языке, что отражается в словарях неологизмов. Все новые слова образуется на основе уже существующей в нашем языке морфемной структуре, чаще принадлежат к части речи существительное, реже – прилагательное и глагол, основной способ словообразования – это сложение. Встречаются слова, которые в период пандемии стали использоваться в ином значении, то есть получили так называемое переносное значение, кроме того, можно отметить слова, которые образованы носителями языка способом языковой игры.

**Список литературы:**

1. Волков, С.С., Сенько, Е.В. Неологизмы и внутренние стимулы языкового развития / С.С. Волков, Е.В. Сенько. – М.: Наука, 2008. – 177 с.

2. Земская, Е.А. Активные процессы современного словопроизводства. Русский язык конца XX столетия / Е.А. Земская. – М.: Флинта, 1996. – 650 с.

3. Карачина, О.Е. Язык пандемии: лингвокультурологические аспекты / О.Е. Карачина // Russian Linguistic Bulletin. – 2020. – Т. 2. Вып. 22. – С. 45-48. [Электронный ресурс]. – URL: https://doi.Org/10.18454/RULB.2020.22.2.17

4. Хохлова, М.Р., Никитина, Г.А. Неологизмы в русском и английском языке как отражение современной культуры / М.Р. Хохлова, Г.А. Никитина // Языковые и культурные контакты: лингвистический и лингводидактический аспекты. Материалы V международной научно-практической конференции. – 2020. – С. 236-240.

## НАПРАВЛЕНИЕ «КУЛЬТУРА»

***Зыкова Т.А.,***
***преподаватель***
***Залавина О.А.,***
***студентка 2 курса***
***ГБПОУ «Нижегородский строительный техникум»,***
***г. Нижний Новгород***

# ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ А. Е. ХАРИТОНОВА И СОСТАВЛЕНИЕ КАРТЫ МАРШРУТА ПО ЗДАНИЯМ, ВЫПОЛНЕННЫМ ПО ЕГО ПРОЕКТУ

Разработанный нами маршрут является по содержанию экскурсионно-познавательным. Экскурсионно-познавательный туризм занимает в настоящее время одно из ведущих мест на рынке туристических услуг. Число туристов, выбирающих именно такой вид активного отдыха, увеличивается с каждым годом. Как следствие, туристические компании расширяют предлагаемый ассортимент экскурсионно-познавательных туров. Таких туров становится все больше, а их программа становится наиболее интересной и разнообразной. Думается, что разработанный маршрут будет интересен не только профессиональным архитекторам, студентам – будущим зодчим, но и всем тем, кто не посвящен в эту профессию, но интересуется историей родного города, современной архитектурой.

Статья направлена на то, чтобы вдохновить нижегородцев на изучение истории родного города, познакомив со знаковыми историческими и современными личностями, оставившими значимый след в судьбе Нижнего Новгорода, и объектами архитектуры 90-х годов XX века на примере творчества А. Е. Харитонова.

Принято считать, что архитектурной столицей России XX века считается Нижний Новгород 90-х годов. На всех мероприятиях, связанных с проектированием зданий, нижегородские зодчие занимали первые места. В

этом городе такое явление получило название «нижегородской архитектурной школы», лидером которой стал Александр Харитонов.

Так кто же такой Александр Евгеньевич Харитонов? (рис. 1)

Рис. 1. Фотография А.Е. Харитонова

Он родился 18 февраля 1951 года в городе Дзержинске Горьковской области в семье инженеров – химиков. В 1968 году окончил художественную школу с отличием и среднюю школу – с золотой медалью. В 1973 году защитил диплом и поступил на работу в институт «Горьковгражданпроект», где работал сначала в должности архитектора. В 1986 году 35-летний Александр становится главным архитектором института. Началась интересная работа над новыми проектами.

За свою жизнь Александр Евгеньевич становился дважды лауреатом высшей степени отечественной награды в области архитектуры, победителем 12 архитектурных конкурсов, членом правления Союза архитекторов России, а также лидером «нижегородской архитектурной школы».

Основным творческим методом его стал метод средового подхода, который выражался в уважении к окружающей застройке и стремился к гармонии с человеком и средой. «Коробки мы больше строить не будем… Строительство типовых зданий противоестественно. Если говорить о центре города, то здесь будут реализоваться только индивидуальные проекты – красивые, отвечающие значению центра… Необходимо сохранить исторический образ и структуру города и преобразовать его в современный город», – эти идеи Харитонов воплощал в собственном творчестве [1].

Творческое наследие архитектора насчитывает более 60 проектов, из них 32 реализованных. Перечислить все построенные здания в рамках одной исследовательской работы невозможно. Поэтому остановимся на самых значимых и интересных работах этого архитектора.

Одной из первых работ Харитонова стала реконструкция жилого дома XIX века и флигеля под административное здание с 1979 по 1984 года (рис. 2).

Рис. 2. Реконструкция жилого дома XIX в. и флигеля под административное здание

Здесь и легкая «цитата» из стоящего неподалеку Главного ярмарочного дома, и современность интерпретации исторических форм. Адрес расположения: улица Стрелка, дом 3.

Межобластной кардиохирургический центр (рис. 3).

Рис. 3. Межобластной кардиохирургический центр

Это крупный многофункциональный комплекс, похожий на маленький городок, где смело нарушен привычный дух больничной архитектуры. Адрес расположения: улица Ванеева, дом 209.

Офисное здание, построенное с 1997 по 1999 года, является фоном театра драмы, оно гармонично уживается с соседним домом раннего нижегородского модерна (рис.4). Адрес расположения: Театральная площадь, дом 5/6.

Второе здание – это административное здание с банком, построенное с 1994 по 1995 года (рис. 5). Адрес расположения: улица Решетниковская, дом 4. Оно находится между постройками 70-х годов. Автор нашел оригинальное решение: отслоившаяся стена криволинейного в плане корпуса раскрывается, пропуская сквозь нее каскад.

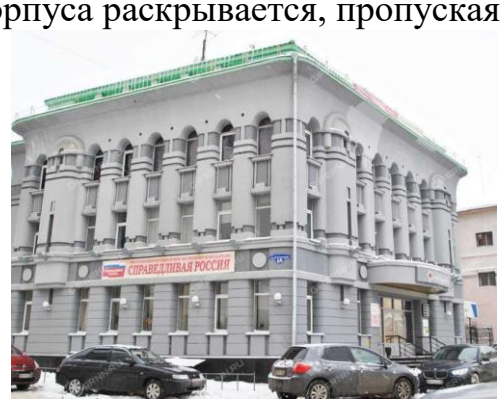



Рис. 4. Офисное здание

Рис. 5. Административное здание с банком

Одним из самых интересных новых зданий Малой Покровской улицы является дом 7 – комплекс зданий банка «Гарантия» (рис. 6).

Это современная постройка 1995-1997 годов, за первую очередь которой архитекторы А. Е. Харитонов, Е. Н. Пестов и И. А. Гольцев получили Государственную премию РФ. За основу первой очереди взят образ сундучка для хранения ценностей с замочной скважиной-входом.

В конце 1990-х годов в нижегородской архитектуре наметился поворот в сторону новейшего модернизма. В этом стиле запроектирована вторая очередь банка «Гарантия» (рис. 7).

Здание выходит на бровку Почаинского оврага и чем-то уподобляется кораблю, устремленного в неизведанное, поэтому оно получило название «Титаник».

Рис. 6. Банк «Гарантия»
(ныне «Саровбизнесбанк»)

Рис. 7. Административное задние
(2-я очередь банка «Гарантия»)

Дом актёров, построенный в 1989 году, вобрал в себя черты окружающей исторической среды. В главный фасад введена тема сценического портала (рис. 8). Адрес расположения: улица Пискунова, дом 12.

Рядом с ним стадион «Динамо». Продолжая традиции конструктивизма, стадион «Динамо» отражает поиск новых форм, навеянных исторической средой (рис. 9). Это всеми любимое место в самом центре города. Его реконструкция в 1998 году стала громким и очень значимым событием для всех горожан.

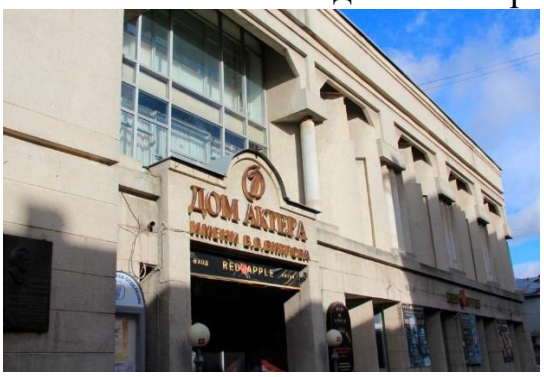



Рис. 8. Реконструкция Дома актёра

Рис. 9. Реконструкция стадиона «Динамо»

В проекте реконструкции «ТЮЗ» под здание театра «Комедія» используется фасад здания Коммерческого клуба XIX века (рис. 10).

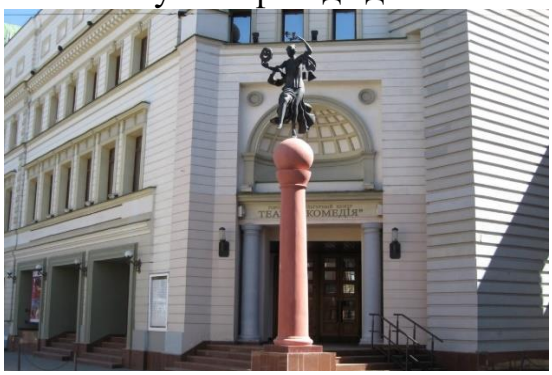


Рис. 10. Реконструкция здания «ТЮЗ»
под театр «Комедія»

Вход неожиданно располагается с угла, рядом на гранитной колонне – танцующая скульптура музы комедии Талии. Центр композиции вестибюля и фойе – палладианская колонна, поднимающаяся на все три этажа.
Адрес расположения: улица Грузинская, дом 23.

Первым современным зданием в ансамбле знаменитой набережной, ставшим классикой отечественного постмодернизма, является гостиница «Октябрьская» (рис. 11).

Рис. 11. Гостиница Октябрьская».

Она построена в 1987 году и расположена на высоком живописном берегу реки Волги, в историческом центре Нижнего Новгорода.
Адрес расположения: Верхняя Волжская набережная, дом 9 а.

Административное здание «Башня-репродуктор» строилось под банк, поэтому его архитектурное решение, мозаичное панно и другие декоративные детали вызваны ассоциациями с образами нижегородских банков начала XX века (рис. 12).

Рис. 12. Административное здание «Башня-репродуктор»

Оно является одним из самых причудливых и интересных зданий Нижнего Новгорода. Ведущие архитекторы города в рамках первого «Нижегородского архитектурного рейтинга» признали его лучшим современным зданием.
Адрес расположения: улица Фрунзе, дом 7.

Александр Евгеньевич проектировал не только общественные, но и жилые здания.

Трехэтажный дом, получивший прозвище «Пила», – заметное сооружение современной жилой архитектуры, созданное в отсутствии исторической среды (рис. 13). Форма здания соответствует абрису участка, окруженного многоэтажками. Адрес расположения: улица Славянская, дом 10 а.

Следующий дом расположен на высоком склоне Ковалихинского оврага. За свои классицистические формы получил название «Акрополь» (рис. 14). Это яркий пример постмодернистской деконструкции. Адрес расположения: улица Ульянова, дом 47.

Рис. 13. Реконструкция Дома актёра

Рис. 14. Реконструкция стадиона«Динамо»

В следующем доме автор разработал необычное экспрессивное завершение центральной части. Неслучайно за домом закрепились такие разные названия – «Дом-бык», «Дом-пагода» (рис. 15). Адрес расположения: улица Студеная, дом 61.

Структура дома, получившего прозвище «Дом-куча», напоминает нагромождение прямоугольных объемов (рис. 16). Адрес расположения: улица Большая Покровская, дом 47 б.

Рис. 15. Жилой дом (1997 - 1998 г.г.)

Рис. 16. Жилой дом (1997 – 1999 г.г.)

Сейчас переходим непосредственно к составлению экскурсионного маршрута, посвященного творчеству Александра Евгеньевича Харитонова.

За основу взяты наиболее значимые объекты архитектуры, выполненные по проектам А. Е. Харитонова.

Характерные особенности разработанного маршрута:

1. По характеру передвижения маршрут является линейным, то есть начинается и заканчивается в разных местах.
2. По способу передвижения маршрут является пешеходным. Его протяженность чуть менее 6 км.
3. По сезонности маршрут является круглогодичным.
4. По продолжительности маршрут является кратковременным, рассчитан на 1,5 часа.
5. Маршрут может быть как групповым (20-25 человек), так и индивидуальным (1-3 человека).
6. Маршрут не имеет возрастных ограничений и не требует профессиональной подготовки.

Большая часть творческого наследия Харитонова А. Е. сосредоточена в Нижегородском районе, поэтому маршрут начинается с банка Гарантия, улица Малая Покровская. Далее маршрут движения будет следующим: площадь Горького, улица Горького, улица Звездинка, улица Большая Покровская, улица Грузинская, улица Октябрьская, Верхняя Волжская Набережная, улица Фрунзе. У здания налоговой инспекции «Башня-репродуктор», экскурсия завершается.

В заключение хочется отметить, что нужно обязательно знать историю родного города, биографии людей, которые в нем жили и творили. Своими проектами они создавали новый город, в котором мы живем сегодня и в котором завтра будут жить наши дети. И этот город обязательно должен быть красивым и комфортным. И именно мы, будущие архитекторы, должны подхватить эту эстафету.

**Список литературы:**

1. Банников, Д.В. Архитектурное наследие: бессмертный дуэт нижегородской архитектуры. – URL: https://ardexpert.ru/project/5587 (дата обращения: 14.12.2021).

***Лукиянова Н.Н.,***
***преподаватель***
***Саюшкина М.С.,***
***студентка 4 курса***
***ГБПОУ РМЭ «Колледж культуры и искусств имени И.С. Палантая»***
***г. Йошкар-Ола.***
***Республика Марий Эл***

## АМЕРИКАНСКИЙ ВЗГЛЯД НА ПРОБЛЕМЫ МАРИЙСКОГО ФОЛЬКЛОРА (ПО КНИГЕ БРУНО НЕТТЛА «МУЗЫКАЛЬНЫЕ СТИЛИ ЧЕРЕМИСОВ» (BRUNO NETTL, CHEREMIS MUSICAL STYLES. – BLOOMINGTON: INDIANA UNIVERSITY PRESS, 1960)

«Душа народа – в песне» – гласит одна пословица. Действительно, именно в песне сокрыта тайна тысячелетнего существования народов с их мировоззрением и историей. Она служит человеку в жизни, помогая в труде и праздниках, в горе и радости. Не секрет, что в настоящее время преемственность традиции утрачивается буквально на глазах; люди, которые помнят и могут рассказать о старине – уходят, а тех, кто мог бы перенять их знания – немного. Лишь группа любителей, ученых-энтузиастов, по-настоящему влюблённых в народное творчество, пытаются сохранить уходящие крупицы народной памяти.

Год сохранения культурного наследия народов, объявленный в начале этого года в России, актуализировал внимание к проблемам сохранения,

изучения и пропаганды фольклора народов России. Традиционная культура – это показатель богатства любого народа, а степень её изученности – показатель уровня научной мысли национальной республики. В Республике Марий Эл история изучения марийского фольклора имеет уже более чем вековой возраст. Накоплено немало материалов по археологии, этнографии, лингвистике и других смежных гуманитарных дисциплин. Ими активно занимаются научные сотрудники Марийского научно-исследовательского института языка и литературы имени Валериана Васильева. В области изучения музыкального фольклора также имеется богатый корпус напевов и наигрышей, собранных и большей частью опубликованных различными исследователями. Этот материал достаточно полно демонстрирует музыкально-диалектные особенности различных этнографических групп мари: луговых, горных и восточных, проживающих за пределами Республики Марий Эл (в Татарстане, Башкортостане, Пермской и Свердловской областях).

В настоящее время актуальными оказываются научные работы, посвященные систематизации и изучению ладовых, интонационных и иных особенностей музыкального материала, а также проблемы межкультурных заимствований. Особый интерес вызывают работы зарубежных авторов. К таковым относится книга Бруно Неттла «Музыкальные стили черемисов» [1], изданная в 1960 году Университетом Индианы в Блумингтоне. Именно ознакомление с данной работой, написанной на английском языке, и определило актуальность нашей работы. Дело в том, что во многих работах марийских учёных встречаются ссылки на работу Неттла, однако опубликованного перевода текста нет.

Для этого сначала мы специально перевели всю книгу объемом в 120 страниц. Следующим шагом нашей работы стал анализ научной новизны этого текста, а именно погружение в проблемы марийской музыкальной фольклористики. И, конечно, следуя поговорке «со стороны виднее»,мы заинтересовались именно взглядом со стороны. В данном случае – американской.

Несколько слов об авторе. Бруно Неттл – известный в зарубежной гуманитарной науке ученый, музыковед, антрополог, который основал школу этномузыковедения в Америке. Основные интересы его были связаны с теорией и методом фольклора, изучением музыкальных культур коренных американцев (индейцев), народов Ближнего Востока и Восточной Европы. Он – весьма плодовитый ученый, автор множества статей и более десятка книг.

Бруно Неттл родился в Праге в семье евреев в 1930 году. С наступлением нацистского режима в Европе семья его была вынуждена эмигрировать в США. Профессия родителей-музыкантов, возможно, определила и выбор профессии молодого человека – продолжать заниматься музыкой. Через некоторое время после окончания университета Индианы,

Бруно в 34 года начал преподавательскую и исследовательскую карьеру, которой он посвятил всю свою долгую жизнь. В 2020 году ученого не стало.

Интересно, что свои первые научные шаги Бруно Нettл начал с исследования первобытной культуры. В 26-летнем возрасте он публикует книгу «Музыка в первобытной культуре» [2], изданную Гарвардским университетом. В этот период он много участвует в полевых экспедициях, записывает индейский, африканский фольклор, в которых многие ученые видели следы архаики. Естественно, погружение в аутентичную культуру, наблюдение за живой традицией и слушание голосов древности в буквальном смысле слова – напрямую определило выбор научного пути молодого человека.

Следующим этапом работы ученого стало обращение к фольклору черемисов, то есть мари. Казалось бы, к чему такой крутой поворот? Чем вызвана необходимость изучения материала народности, которая живёт в другой части планеты? В данном случае заслуга учителя, наставника в лице Томаса Шебеока. Дело в том, что этот американский ученый венгерского происхождения глубоко занимался проблемой марийской лингвистики. Им издано 6 фундаментальных работ под серией «Изучение черемисского фольклора», поддержанного различными грантами. Причина его интереса была связана с дружбой с венгерскими и финскими учеными, которые в свою очередь уже в начале XX века глубоко занимались всесторонним изучением традиционной культуры братских финно-угорских народов (в том числе мари, удмуртов и т.д.). Были изданы многочисленные сборники, научные исследования, в которых были произведены поиски общего древнего начала всех этих народов. Так, Золтан Кодаи в 1937 году, исследуя и сравнивая венгерский и марийский фольклор, впервые заявляет о параллелях между ладомелодическими особенностями строения их напевов. Здесь же отметим работы Роберта Лаха, Бэлы Бартока и других исследователей. Большую помощь в предоставлении материалов оказали Яков Эшпай и Валериан Васильев, которые дружили с учёными, членами финно-угорского научного сообщества. Они долгое время переписывались с ними и делились новыми изданиями, копии которых впоследствии оказались и в США. Среди них – свои сборники, так и собрания Палантая, Аптриева. Таков долгий и интересный путь марийского материала за океан. Всего в поле изучения автора оказались 1075 напевов, плюс несколько напеты ему марийцем, уроженцем Башкирии, Иваном Йевским, который в то время проживал в США.

Несколько слов о структуре книги. Основная часть состоит из трех крупных разделов.

– стилистика музыкальных элементов (мелодия, ритм, орнаментика и форма),

– реферативное изложение по традиционным музыкальным инструментам мари,

– сравнительные замечания.

Последний раздел – один из самых интересных. В нём автор, исследуя пентатонику как ладовую основу марийской песни, отмечает зоны её распространения не только на европейской территории (татары, чуваши, башкиры), Азии (моноголы, китайцы), но и в Америке – в традиции индейцев. В данной таблице Неттл частично воспроизводит работу Б. Сабольчи[1], в которой наглядно показаны пять модусов пентатоники («пентатонные шкалы с разной тоникой») [1, 83-84]. Здесь тоники обозначены заглавной буквой:

| **F** g b c d | **G** b c d f | **B** c d f g |
|---|---|---|
| Лопари[2]<br>Чуваши<br>Монголы<br>Татары<br>Черемисы | Венгры<br>Монголы<br>Черемисы | Татары<br>Башкиры<br>Монголы<br>Черемисы |
| **C** d f g b | **D** f g b c | |
| Татары<br>Монголы<br>Черемисы | Китайцы<br>Черемисы | |

Кроме того, некоторые ладомелодические особенности – в частности, кварто-квинтовая транспозиция – свойственны не только марийской, венгерской, но и индейской музыке. Под транспозицией понимается варьированное повторение мелостроки на другой высоте в рамках пентатонного лада. В этом случае могут нарушаться интервалы между мелодическими звуками, что не приводит к нарушению общего контура напева.

Кроме того, Бруно Неттл обращает внимание и на такое явление, как формульность напева. Хотя термин в то время еще не был выработан, но он точно описал эту ситуацию.

Если уточнить название работы, то вернее было бы перевести его как «Стилевые особенности марийской народной музыки». Дело в том, что черемисы – это общепринятое в России до 1918 года наименование финно-угорского народа, проживающего на берегу Волги и говорящего на марийском языке. В переводе слово «черемис» буквально означает «муж», «мужчина». Очевидно, у автора были причины в употреблении наименования именно «черемисы», подчеркивая тем самым древность музыкальной традиции. В то же время автор, используя выражение «примитивная культура» в отношении к мари делает оговорку, что при имеющихся очевидных древностях традиция довольно богатая и обширная, которая ставит её на уровне других европейских фольклорных традиций.

[1] Бенце Сабольчи (1899 – 1973) – венгерский историк музыки, основоположник научного изучения истории венгерской музыки. Научные труды Сабольчи посвящены истории музыки Венгрии и других стран, музыкальной фольклористике, эстетике, социологии.
[2] Саамы.

Суммируя сказанное, отметим, что книга 60-летней давности до сих пор остается единственной работой на английском языке, которая посвящена всестороннему исследованию марийского музыкального фольклора. К сожалению, в России подобная работа ждёт своего исследователя.

**Список литературы:**

1. Bruno Nettl, Cheremis Musical Styles [= Музыкальные стили черемисов]. – Bloomington: Indiana university press, 1960. (на английском языке). Сабольчи

2. Bruno Nettl, Music in Primitive Culture [= Музыка в примитивной культуре]. – Cambridge: Harvard University Press, 1956. (на английском языке).

## НАПРАВЛЕНИЕ «ЛИТЕРАТУРА»

***Ануфриева Н.В.,***
***кандидат исторических наук,***
***преподаватель истории***
***Котик М.С.,***
***студентка 1 курса***
***Сургутский филиал Финуниверситета***
***при Правительстве РФ***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

### НЕОСОЗНАННОЕ ВОСПРИЯТИЕ ЧИТАТЕЛЕМ ОЧЕРКОВОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ В НАЧАЛЕ XX И НАЧАЛЕ XXI ВВ.

XX век известен как отправная точка глобализации, когда человечество ходом истории стало наиболее крепко переплетаться узами мировых экономик и культур. Несомненно, способствовал этому и расцвет средств массовой информации: началась ожесточённая борьба медиакомпаний и корпораций за право первенства в донесении информации, создавались и совершенствовались технологии, способствующие ускорению этого процесса. И если сто лет назад общество могло наблюдать начало пути к становлению информационной доступности, то сейчас мы находимся на его активно прогрессирующем этапе.

Вместе с ростом доступности данных, растёт и спрос на эти данные, отсюда возникает интерес к несодержательной очерковой публицистике. На сегодняшний день проблема неосознанного потребления информации приобретает особую значимость в русле растущей тенденции к её

искажению авторами для привлечения интереса неподготовленного читателя, что формирует нежелательные общему прогрессу идейные течения в обществе.

Ю.И. Никонова [4] и Е.А. Северена [8] в своих статьях рассматривали жанровые особенности фельетонов, воздействующих на читателя через актуальность темы, применение средств выразительности и др. В другой работе Е.А. Северены [7] выражается проблема формирования общественного мнения под воздействием очерковой публицистики. Проблеме влияния современной интернет-публицистики на общественное мнение посвящены работы И.Д. Фомичевой [12] и А.А. Тертычного [9]. Анализу механизма работы псевдоинтеллектуальности в языковой игре и текстах современных СМИ на примере фельетонов посвящена статья О.В. Фокиной [11].

Автор настоящей статьи особое внимание уделяет сравнительному анализу читательских интересов к несодержательной очерковой публицистике в два периода:

1. Начало XX века – к фельетонам.
2. Начало XXI века – к интернет-публицистике.

В научной литературе отсутствуют работы, в которых проводилось сравнение между неосознанным потреблением очерковой публицистики в начале XX века и в начале XXI века. Всё это определяет актуальность выбранной темы.

Г. Гессе выражает проблему культурного упадка и тревожного превосходства эрзац-культуры в Германии 30-ых гг. прошлого столетия в утопичном романе «Игра в бисер» и пишет: «...индустриализованную Европу в прошлом постигла духовная катастрофа. В то время авторитетность любых суждений перестала подвергаться критической оценке. Об экономике судили артисты, о философии — журналисты. Наука перестала быть серьёзным исследованием. Классическое искусство выродилось в масскульт. Любые публикации стали просто развлечением для читающей публики. Основным жанром стал фельетон — отсюда ей родилось название «фельетонная эпоха» [1, с.14].

Летописец [1, с.5], от лица которого ведётся повествование, даёт понять, что с точным определением понятия фельетона в ключе фельетонной эпохи существуют некоторые трудности, ведь подобные работы изготавливались миллионными партиями, они были главными информационными источниками для любознательного читателя и охватывали широкий спектр тем. Объединяло их то, что они никогда не освещали действительно важные проблемы и не приводили читателя к глубоким размышлениям, то есть значительной культурной и духовной ценностью не обладали. Среди них были популярны экскурсы на злободневные для разговоров людей темы или статьи о жизни знаменитых людей под абсурдными, в сопоставлении с темой произведения,

заголовками [1, с.13 – 14]. Мы видим эти черты на примере фельетона «Unsere Romanhelden. Robinson Crusoe» (с нем. «Наши герои романа. Робинзон Крузо»), который был опубликован немецким изданием Frankfurter allgemeine Zeitung [13]. В работе освещается тема новых курортов в экзотические направления, однако ключевым моментом работы выступает высмеивание представителей турфирм, красочно расписывающих преимущества выбора неординарных направлений так, будто их клиент — потенциальный Робинзон Крузо. Мы можем проследить сходную с фельетонами структуру интернет-статьи на примере опубликованной на российской платформе LIFE статьи А. Григорян «Вымирающее поколение: почему нам больше не нужны услуги турагентств» [2]. В работе нет существенной информации по заявленной теме; она посвящена истории о неудачном обращении в агентство туризма корреспондента платформы. Статья не содержит существенной информации и не обладает ярко выраженной культурной или духовной ценностью. Это говорит о сходстве черт очерковой публицистики начала XX века и начала XXI века.

Также изрядным показателем культурного упадка в фельетонную эпоху Герман Гессе выделял то, что авторами фельетонов публикаций выступали не только свободные литераторы и редакции газет, множество авторов-фельетонистов принадлежали к учёному сословию людей, которое должно знаменовать развитие человечества, которое веками вело это человечество вперёд; но ни научное сообщество, ни потенциального читателя фельетонов это не возмущало, что говорит об уменьшении значимости авторства или даже её отсутствии [1, с.13]. Подобную тенденцию мы можем наблюдать в современном интернет-пространстве, когда зачастую личность, а значит и достоверность получаемой информации, автора публикаций массового потребления мало интересует пользователя или не имеет для него значения вовсе. Ныне Интернет предоставляет обширнейший спектр возможностей к изложению информации и обретению людьми авторитета в глазах целевой аудитории, говорить уже на многомиллионные аудитории могут не только высококвалифицированные специалисты, но порой и вовсе непросвещенные в вопросах люди, отчего чрезвычайно страдает существенная составляющая потребляемого человеком массового контента. Так в современных платформах сети Интернет без труда были найдены псевдонаучные работы под заголовками: «Влияние знака Зодиака на характер человека» [5], «Холодильники следят за вами» [6] и др. К примеру, в статье «Люди – родственники капусты, и еще 19 невероятных фактов о генах и генетике» [3] авторство даже не указано. Механизм псевдоинтеллектуальности воздействует на читателя как основополагающее в выборе доверенного источника, а фразовые конструкции «Учёные заявили…», «Было научно доказано…» и др. внушают неоспоримое доверие даже без доказательной базы, впоследствии формирующее жизненную позицию человека. Таким

образом, можно констатировать факт уменьшения значимости авторства для читателя несодержательной очерковой публицистики как в начале XX века, так и для читателя в веке XXI.

В своё время Г. Гессе непосредственно видел, что орудием разрушения духовных и культурных ценностей в Германии того времени становилась догматично-авторитарная, агрессивная националистическая идеология, формировавшая немецкое общество, что впоследствии приведет человечество к мировой войне. Задачей этого произведения было показать читателю, что мир вовсе не однозначен, и в стремлении избежать действительность, бездумно зарываясь в фельетонах, в том числе и в современной им альтернативе – определенного рода статьях и публикациях в Интернете, мы можем не замечать того, как формируются жизнеопределяющие течения в разных сферах социума.

Итак, сравнивая несодержательную очерковую публицистику начала XX и начала XXI вв., можно сделать ряд умозаключений о сходстве этих видов работ. На примере этих произведений можно констатировать, что сейчас, как и столетие назад, отслеживается общая тенденция снижения культурной и духовной ценности информации, уменьшения значимости авторства, вплоть до её полного отсутствия, и о роста интереса читателей к псевдоинтеллектуальным работам авторов-дилетантов, лишенным какой бы то ни было достоверности. Оба вида публицистики сходны в средстве разрушения культурных ценностей через уход читателя от реальности в её иллюзорность.

Сравнительный анализ позволил установить негативное влияние на общество этих видов очерковой публицистики. Приоритетной задачей общества выступает формирование культуры осознанного потребления. Так, в работе А.А. Федоровой [10] грамотное потребление складывают следующие факторы: человеческое понимание информации как продукта, которому должна быть нормированная мера; установка практической цели к потреблению информации; проверка получаемой информации на адекватность, достоверность, личную практическую полезность; грамотное формулирование выводов на основании подтверждённых фактов и личной объективной оценки. Согласно исследованию, при учёте всех вышеизложенных факторов, человек будет способен критически подходить к потребляемой информации, а значит и осознанно формировать собственное представление о мире.

**Список литературы:**

1. Гессе, Г. Игра в бисер. АСТ, 2020. – 510 с.
2. Григорян, А. Вымирающее поколение: почему нам больше не нужны услуги турагентств // LIFE. – Август. – 2016 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://life.ru/p/895723

3. Люди – родственники капусты, и еще 19 невероятных фактов о генах и генетике // NewsMir. – Октябрь. – 2017 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://newsmir.info/1074513

4. Никонова, Ю.И. Эмоциональное воздействие как прагматическая составляющая полемики фельетона // Вестник Бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура. – 2010. – №11. – С.77-80.

5. Островская, А. Влияние знака Зодиака на характер человека // Алые паруса. – Февраль. – 2018 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://nsportal.ru/ap/library/drugoe/2019/02/15/issledovatelskaya-rabota-vliyanie-znaka-zodiaka-na-harakter-cheloveka

6. Сахарняц, К. Холодильники следят за вами // Комерсантъ. Интернет вещей. – Сентябрь. – 2016 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.kommersant.ru/doc/3081065

7. Северена, Е.А. Жанровые особенности фельетона в современной немецкоязычной публицистике // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2017. – №1. – С.72-79.

8. Северена, Е.А. Фельетон как средство воздействия на общественное мнение // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2016. – №23. – С.79-92.

9. Тертычный, А.А. Интернет-публицистика: жанровый профиль // Учёные записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. – 2014. – №6. – С.7-16.

10. Федорова, А.А. Необходимые правила потребления информации для снижения негативного влияния информационного пространства // Скиф. Вопросы студенческой науки. – 2020. – №5. – С.157-162.

11. Фокина, О.В. Псевдоинтеллектуальные включения в текстах СМИ // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2010. – №12. – С.197-199.

12. Фомичева, И.Д. Публицистика в эпоху Интернета // Вестник Московского университета. Журналистика. – 2013. – №10. – С.94-111.

13. Döring T. Unsere Romanhelden. Robinson Crusoe // Frankrurter Allgemeine Zeitung. – März. – 2012 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/ unsere-romanhelden-robinson-crusoe-11695035.html

***Донченко А.С.,***
***кандидат филологических наук,***
***преподаватель общеобразовательных дисциплин***
***Бакижанова Д.А.,***
***студентка 2 курса специальности***
***«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

# ОТРАЖЕНИЕ ТЕМЫ РАСКОЛЬНИЧЕСТВА ЧЕРЕЗ ИМЯ СОБСТВЕННОЕ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Акцентируя в своем творчестве внимание на психологической составляющей, Ф.М. Достоевский тщательно подходит к выбору имени собственного для своих персонажей, буквально зашифровывая в именах героев их основные характеристики. Более того, через имя собственное Достоевский развивает философские темы, вследствие чего имена собственные не только выполняют номинативную и характеризующую функции, но и отражают идейный замысел автора. В настоящей статье анализируются антропонимы, с помощью которых в романе раскрывается тема раскольничества.

Итак, в случае с **Родионом Романовичем Раскольниковым** семантику фамильного компонента антропонима можно связать с нравственным расколом в душе героя, а также с идеологическим расколом, который он вносит в общество. Так, своей антигуманной теорией Раскольников не просто делит людей на достойных и недостойных, но, позволяя себе давать право на кровь ради спасения, по его же утверждению, «тварей дрожащих» (здесь уже кроется диссонанс), «убивает» бога в себе и все божественное, выпуская наружу свою ненасытную гордыню. Удивительно, как точно «болезнь» Раскольникова Ф. М. Достоевский позже описывает в другом своем романе «Братья Карамазовы»: «*По-моему, и разрушать ничего не надо, а надо всего только разрушить в человечестве идею о боге, вот с чего надо приняться за дело! <…> Раз человечество отречется поголовно от бога, то само собою, без антропофагии, падет все прежнее мировоззрение и, главное, вся прежняя нравственность, и наступит все новое. <…> Человек возвеличится духом божеской, титанической гордости и явится человеко-бог!*».

Однако как объяснить наличие этой фамилии у **Авдотьи Романовны и Пульхерии Александровны** – сестры и матери Родиона, соответственно – с антропонимической точки зрения? Ведь обе они «чистейшие»,

добросердечные, благородные женщины, верующие в бога, способные на большую жертву во имя любви. На это указывают также значения имен женщин. Так, согласно современному словарю личных имен А.В. Суперанской, имя сестры Родиона *Авдотья* – это народная форма имени Евдокия, которое с греческого языка переводится как «благоволение». Известно, что на Руси имя получило распространение в связи с принятием христианства. У слова «благоволение» есть несколько значений: это и доброжелательность, и благосклонность высшего лица, и божья милость. Таким образом, выбрав для героини такое имя, автор подчеркивает не только благочестивость девушки и милостивое отношение к ней бога, но и твердый характер девушки, ее силу, терпение («*Конечно, ты знаешь Дуню, знаешь, как она умна и с каким твердым характером. Дунечка многое может сносить и даже в самых крайних случаях найти в себе столько великодушия, чтобы не потерять своей твердости...*»), а также указывает принадлежность девушки к русскому народу. Семантика имени-отчества матери Родиона также указывает на положительную характеристику персонажа. Так, имя *Пульхерия* с латинского переводится как «прекрасная». Этим прилагательным описывает не только внешность героини («… *лицо ее все еще сохраняло в себе остатки прежней* ***красоты****, и к тому же она казалась гораздо моложе своих лет, что бывает почти всегда с женщинами, сохранившими* ***ясность духа****, свежесть впечатлений и честный,* ***чистый жар сердца*** *до старости*», «*волосы ее уже начинали седеть и редеть, маленькие* ***лучистые*** *морщинки уже давно появились около глаз, щеки впали и высохли от заботы и горя, и все-таки это лицо было* ***прекрасно.***..»), но и ее душевную составляющую. Имя персонажа очень гармонично дополнено патронимом *Александровна* – происходит из греческого греч. Alexandros: alexō защищать + anēr, andros муж(чина). Таким образом, становится понятным, что Пульхерия Александровна наделена не только ясностью и чистотой духа, но и представлена как «защитница» – в первую очередь своих детей, так как ради их блага, как и всякая мать, пойдет на что угодно. Более того, имя включено в свод еврейских имён как дань благородству и милосердию Александра Македонского – таким образом создается параллель, основанная именно на этих качествах Пульхерии Александровны – благородстве и милосердии одновременно. Однако по сюжету романа Пульхерия Александровна занимает деньги у купца Вахрушина, который был другом отца Родиона. Эта фамилия созвучна с фамилией Бахрушин, которую носили представители династии московских предпринимателей, вышедших из раскольников. Таким образом, Достоевский указывает на принадлежность семьи Раскольниковых к старообрядцам, отсюда становится понятной мотивированность фамильного компонента антропонима, так как в качестве апеллятива в таком случае выступает существительное «раскольник».

Тем не менее, в случае с Авдотьей Романовной и Пульхерией Александровной антропоним имеет положительную коннотацию. Через связь семейства Раскольниковых со старообрядцами Достоевский показывает, что они являются представителями старой и, следовательно, более исконной (исконно русской) веры. Более того, по сюжету всего романа так или иначе прослеживается связь самого Родиона Романовича со старообрядцами. Так, во время попыток Порфирия Петровича вывести Раскольникова на признание в убийстве в дело неожиданно вмешивается красильщик Николай Дементьев. Он вместе со своим напарником Митькой красил пустую квартиру на 2-м этаже в тот момент, когда Раскольников на 4-м этаже убивал старуху-процентщицу Алену Ивановну. А после, когда Раскольников, в спешке покидая место преступления, выронил футляр с серьгами, подобрал его и заложил. Узнав об убийстве, бедный Миколка хотел было наложить на себя руки, но затем решил сделать явку с повинной, чтобы «страдание принять». Как позже выясняется, Миколка принадлежал к старообрядцам, и это глубоко символично, что преступление «нигилиста» Раскольникова хотел взять на себя раскольник. Стоит отметить, что убийцу кроткой лошади из кошмарного сна Раскольникова также зовут Миколка, следовательно, они – двойники Раскольникова.

В романе также можно выделить группу образов, которые являются идейными борцами с безверием Раскольникова. Но обратимся прежде к отцу Сони Мармеладовой, **Семену Захаровичу Мармеладову**. Согласно ономастическому словарю А.В. Суперанской, имя Семен происходит от греческого Symeōn: др.-евр. šim ōn (бог) слышащий – имеется в виду услышанный богом в молитве. Патроним образован от имени Захар, которое образовано от др.-евр. zəḵaryā, что переводится как «бог вспомнил» (ивр. זְכַרְיָה «помнящий Яхве» - помнящий Господа). Таким образом, значение и имени, и отчества персонажа ссылается на бога, обозначая особую его приближенность к религии. Примечательно, что и имя, и отчество персонажа неоднократно употребляются в Библии. В Ветхом Завете упоминается несколько персонажей по имени Симеон. Наиболее известный из них – Симеон, сын Лии и Иакова (ср. слова, сказанные Лией при рождении Симеона: «*И зачала опять и родила сына, и сказала: Господь услышал, что я нелюбима, и дал мне и сего. И нарекла ему имя: Симеон*»); в Новом Завете имя Симон носят два апостола – Симон, сын Ионы и Симон Зилот; в Евангелиях от Матфея, Марка и Луки упоминается Симон Киринеянин, который нес Крест Христа часть крестного пути; в Евангелии от Луки также упоминается Симеон Богоприимец. Имя «Захария» носят один из двенадцати ветхозаветных малых пророков, отец Иоанна Крестителя, царь Израиля и др.). Фамилия же, апеллятивом которой является существительное «мармелад» (в значении «мягкий», «приторный», «сладкий», «тягучий» и т.д.), напротив, рисует образ мягкого, податливого, слабовольного человека. Также фамилию можно трактовать как иронию на

реальные жизненные обстоятельства всей семьи Мармеладовых. В.Я. Кирпотин в своей книге «Разочарование и крушение Родиона Раскольникова» указал, что «*Семья Мармеладовых – фокус, в котором преломлены все несчастья неправильно устроенного, эксплуататорского общества, и, как «сладок» этот мир, рисуется уже горько-иронической фамилией, подобранной Достоевским*».

Однако возглавляет эту плеяду, пожалуй, самый религиозный персонаж романа – **Софья Семеновна Мармеладова**. Софья Семеновна во многом противоположность Родиона Романовича. И Раскольников, и Соня «продают душу», встают на греховный путь, однако поступок Сони имеет оправдание, поскольку он мотивирован необходимостью спасти ее семью от неминуемой гибели, а поступок Родиона объясняется желанием проверить себя на принадлежность высшему разряду людей, а также озлобленностью на несправедливость жизни. С этой стороны Соня – великая мученица, чьи грехи полностью оправданы, что даже можно и не относить к грехам. В то время как Родион – великий грешник, так как он пошел на преступление из-за гордыни и озлобленности. Разумеется, корень этих чувств – любовь к семье, однако, как известно, «дорога в ад выстлана благими намерениями». Противоборство образов можно проследить и в фонетической составляющей антропонимов персонажей. Так, если в именовании *Родиона Романовича Раскольникова* каждый компонент начинается со звука «Р», который, на наш взгляд, олицетворяет скрытую агрессию персонажа к окружающему миру, то в антропонимическом варианте *Софья Семеновна* стоит отметить отсутствие агрессивных «Р» и наличие мягких согласных, например звук «с», повторяющийся в имени и отчестве девушки, звук «фь», а также характерные сонорные звуки «м» и «л», которые также указывают на характер персонажа и вызывают соответствующие ассоциации (люблю, мил, молиться и т.д.). Обратившись к семантике и этимологии антропонима, узнаем, что имя *Софья* происходит из греч. Sophia *мудрость, разумность, наука*. Однако гораздо чаще в романе употребляется уменьшительно-ласкательная форма имени Соня – производное от имени Софья, а также от женских имён Соломонида и Соломония, которое происходит от др.-евр. имени Salomo, что переводится как мирный. Помимо того, еще одним маркером благочестивости девушки становится то, что имя Софья носила известная раннехристианская святая мученица, мать Веры, Надежды и Любови[1].

[1] Согласно преданию, Вера, Надежда и Любовь воспитывались матерью в христианском благочестии. Когда император Адриан узнал об этом, он попытался совратить их с христианского пути и заставить поклониться богине Диане — сначала обещанием богатых подарков, а затем угрозами. Но они твёрдо исповедовали свою веру в Христа. Император повелел подвергнуть дочерей Софии жестоким пыткам, но они чудесным образом перенесли их и погибли только будучи обезглавленными или зарубленными.

По сюжету романа Соня Мармеладова была знакома с Лизаветой Ивановной – сестрой процентщицы Алены Ивановны. В отличие от Алены Ивановны, в некоторых случаях, и даже очень часто, героиню называют только по имени – это может говорить о том, что ее никто не боялся, а, напротив, многие ее даже жалели («*Эк ведь вам Алена-то Ивановна страху задала! …Посмотрю я на вас, совсем-то вы как ребенок малый*»), многим она нравилась, однако сказать, уважали ли ее – трудно: «*У нее такое доброе лицо и глаза…* доказательство – многим нравится. *Тихая такая, кроткая, безответная, согласная, на все согласная*». Однако, по словам (отпущенным со смехом и удивлением) того же студента, что дал предыдущую ее характеристику, «*Лизавета поминутно была беременна*» – о каком же уважении можно говорить после такого заявления? В любом случае, в жизни Лизаветы, было мало хорошего, потому она сошлась с Соней, с которой ее связала надежда на спасение в вере. Сам образ Лизаветы и его сюжетная линия приобретают в романе символическое значение. Имя *Елизавета* в переводе с еврейского означает «Бог мой – клятва»: Согласно идее Достоевского, Раскольников убивает Лизавету, на самом деле убивает страх Божий и богопочитание в себе. И после этого жизнь как будто уходит из него[1].

Примечательно также и то, что на протяжении всего романа используется усеченная форма имени Елизавета – *Лизавета*: таким образом, автор показывает принадлежность образа Лизаветы к народу и олицетворяет долготерпение русского народа. Отсутствие же у Лизаветы фамилии выделяет ее, как и остальных бесфамильных персонажей, в разряд обыкновенных людей, ничем особенно не выделяющихся, людей, которых Достоевский умышленно оставил без самого говорящего антропонима в силу распространенности такого типа личности. На этот фактор также указывает и выбор патронима персонажа. Так, отчество Лизаветы образовано от имени Иван, что с древнееврейского переводится как Яхве (бог) смилостивился, Яхве (бог) помиловал.

Таким образом, проведя антропонимический анализ, мы пришли к выводу, что через имена собственные Ф.М. Достоевский не только характеризует персонажей, но и раскрывает темы раскольничества и религии. Имя собственное помогает автору реализовать художественный, философский и идейный замысел, а читателю – постигнуть глубину этого замысла.

---

Император отдал истерзанные тела дочерей Софии, она с почестями похоронила их и умерла через три дня.

[1] Из диссертации Ма Вэньин "Антропонимика романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» как художественная система"

**Список литературы:**

1. Донченко, А.С. Семантико-стилистические особенности антропонимикона пьес Н.В. Гоголя и А.П. Чехова: автореф. дис. канд. фил. наук / А.С. Донченко. – Москва. 2011.
2. Достоевский, Ф.М. Преступление и наказание / Ф.М. Достоевский. – Москва: АСТ, 2021. – 608 с.
3. Достоевский, Ф.М. Братья Карамазовы / Ф.М. Достоевский. – Москва: АСТ, 2021. – 768с.
4. Из опыта работы над романом Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». – Подольская И.А. КГУ_ЭЛ_.docx [Электронный ресурс]. – Режим лоступа: https://znanio.ru/media/iz-opyta-raboty-nad-romanom-fm-dostoevskogo-prestuplenie-i-nakazanie-2532450
5. Кирпотин, В.Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова / В.Я. Кирпотин. – Москва: Советский писатель, 1974. – 456 с.
6. Суперанская, А.В. Современный словарь личных имён / А.В. Суперанская. – Москва: АСТ, 2013. – 272 с.

***Донченко А.С.,***
***кандидат филологических наук,***
***преподаватель общеобразовательных дисциплин***
***Карачинцева П.В.,***
***студентка 4 курса специальности***
***«Инструментальное исполнительство»***
***(инструменты народного оркестра)***
***БУ «Сургутский музыкальный колледж»***
***г. Сургут,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

## ИМЯ СОБСТВЕННОЕ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕДНЫЕ ЛЮДИ»

Русская культура зародилась и процветает благодаря талантливым людям, создающим на протяжении своей жизни шедевры с мировым именем. В России и заграницей знамениты такие имена, как Александр Сергеевич Пушкин, Казимир Северинович Малевич, Илья Ефимович Репин, Игорь Фёдорович Стравинский, Сергей Васильевич Рахманинов, а памятники культуры, возведённые ими, являются предметом изучения в настоящее время.

Данная статья посвящена анализу имени собственного в произведении Фёдора Михайловича Достоевского «Бедные люди». Великого русского писателя, философа и публициста часто называли мастером психологического романа: его творчеству присущи черты насыщенной

полифоничности и глубокого психологизма. С самого начала произведения Достоевского приобретают собственный стиль, отличающий писателя от его современников. Среди тем, затронутых прозаиком, были вечные риторические вопросы, на которые он старался найти ответ. На примере своих героев автор давал понять каждому, что поиск истины на протяжении жизни – рок каждого человека. Именно благодаря освещению злободневных человеческих проблем романы Ф.М. Достоевского не теряют актуальности и сейчас, ведь читатель сможет сделать выводы, заметить что-то новое, посмотреть на внутренние проблемы с другой точки зрения, «прожить» вместе с героями какой-то этап. Одна из основных тем произведений Достоевского – тема «маленького человека». В настоящей статье предпринята попытка соотнести имя собственное (антропоним) с образом «маленького человека».

За основу определения понятия «антропоним» мы берем определение, сформулированное Н.В. Подольской. Антропоним – вид онима. Любое собственное имя, которое может иметь человек или группа людей, в том числе имя, отчество, фамилия, прозвище, псевдоним.

Имена собственные, являясь полифункциональным феноменом текста, воплощают идейно-художественный замысел произведения. Выбор имени собственного зависит от жанра произведения и замысла автора. В тексте художественного произведения оно приобретает иное значение, отличное от обычной жизни. В таких случаях, как утверждает О.И. Фонякова (лингвист, филолог), антропоним получает *«индивидуально-художественное значение».* Формирование индивидуально-художественного значения происходит за счёт взаимодействия имени собственного со всеми текстообразующими элементами. В результате взаимодействия возникают соотношения: *имя и характер персонажа, имя и событие, имя и социальный тип, имя и время, имя и национальная принадлежность.* Антропонимы являются знаком выражения не только авторского отношения к персонажам, но и описываемой в произведении реальности.

Анализируя фамильный антропоним, принадлежащий главному герою романа «Бедные люди», мы определили его к группе апеллятивно мотивированных антропонимов. Под апеллятивно мотивированными антропонимами мы понимаем имена собственные, которые соотносятся с апеллятивом, апеллятив, в свою очередь, с понятием. Апеллятивно не мотивированные антропонимы прямо противоположны по своему значению первым. В основе фамилии героя лежит апеллятив «*девушка*» плюс суффикс - *ин*. В словаре В.И. Даля можно встретить слова *девуня*, *девуля* – женственный мужчина, неженка. Все перечисленное соответствует характеру персонажа: он нежен, обходителен, застенчив, скромен, эмоционален (в письмах). Кроме того, для описания антропонима можно обратиться к стилю письма героя, для которого характерно употребление слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами, все это напоминает

«девичий слог». Также существует версия, которая основывается на схожести стиля писем Макара и матери Достоевского. Сопоставив эти факты, мы предполагаем, что фамильный антропоним *Девушкин* является символом материнского начала и заботы, а по сюжету произведения мы видим, как герой проявляет заботу о Варваре Алексеевне, оберегает, старается защитить от всех невзгод.

К группе апеллятивно мотивированных относится именной антропоним *Макар*, мотивировка связана с этимологией имени. Автор сам объясняет выбор имени собственного для своего героя прямо в тексте. В одном из писем Варваре Алексеевне Макар пишет: «*Вот, маточка, видите ли, как дело пошло: все на Макара Алексеевича; они только и умели сделать, что в пословицу ввели Макара Алексеевича в целом ведомстве нашем. Да мало того, что из меня пословицу и чуть ли не бранное слово сделали, — до сапогов, до мундира, до волос, до фигуры моей добрались*…» Исходя из этого, можно сделать вывод, что имя *Макар* связано с пословицей: «На бедного Макара все шишки валятся». Эту гипотезу подтверждает и сам Девушкин, так как пишет Варе: «*У бедного человека… тот же самый стыд, что у вас, примером сказать, девический*». Обратимся к этимологии имени «Макар»: точный перевод имени с древнегреческого на русский язык в первом своём словарном значении «блаженный» означает крайней степени счастливого человека, каковым герой Достоевского не является, однако счастье свое он обретает в переписке с Варварой Алексеевной и в заботе о ней.

Стоит также отметить, как в начале беседы через письма называет себя сам Девушкин: «*…вашим нижайшим слугою и вернейшим другом Макаром Девушкиным*», «*Ваш бескорыстный друг Макар Девушкин*», «*Ваш всегдашний и верный друг Макар Девушкин»,* здесь прослеживается некоторая неуверенность в подписях и всё больше формализма в сочетании с уважительным стилем. Но по мере сближения с Варварой Алексеевной у Девушкина будто бы поднимается самооценка: «*…сердечный доброжелатель Макар Девушкин*», «*…искренний друг Макар Девушкин*», «*…уважающий и вас сердечно любящий*», «*…истинный друг*», «*…достойный друг*», «*…душевно преданный*», «*…верный друг*». Проанализировав эту информацию, мы пришли к выводу, что Макар Алексеевич в процессе общения с Варварой, чувствует свою важность, а потому отставляет формальности и даёт волю сентиментальности.

Далее рассмотрим отношения Варвары и Макара через обращения в письмах. Внимательно изучив текст произведения, мы выделили часто употребляемые обращения к Макару от его адресата: «*Милостивый государь, Макар Алексеевич!*», «*…добрый Макар Алексеевич…*», «*Любезнейший Макар Алексеевич*!», «*Дорогой мой Макар Алексеевич!*», «*Бесценный друг мой, Макар Алексеевич!*». Во всех случаях прослеживается

полная формула именования по имени отчеству, что свидетельствует об уважительном отношении и соблюдении норм письменного этикета.

Именной антропоним, принадлежащий главной героине романа, *Варвара* происходит от древнегреческого имени Барбара, происходящего от «барбарос» - «не говорящий по-гречески», «не грек», «чужеземный», а также «грубый», «жестокий». Для героини Достоевского больше подходит первое значение, т.е. «чужестранка»: по сюжету романа героиня недавно переехала в Петербург и рано осиротела, хотя сама героиня называет себя нелюдимкой, дикаркой: «*К тому же я такая нелюдимка, дикарка; люблю пообжиться в привычном угле надолго. Как-то лучше там, где привыкнешь...*» (письмо Вареньки от 27 июня)

Фамильный антропоним *Доброселова* буквально состоит из двух слов «добро» и «сеять», мы также отнесли его к апеллятивно мотивированным. Проследить это можно через восприятие Макара Девушкина, который отмечает, что с появление Варвары его жизнь изменилась: «*Вы мне очень полезны, Варенька. Вы эдакое влияние имеете благотворное… Вот я об вас думаю теперь, и мне весело… Я вам иной раз письмо напишу и все чувства в нем изложу, на что подробный ответ от вас получаю*», иными словами Варваре удалось «посеять добро» в его душе. Именно поэтому Девушкину сложно будет отпустить Варю – не для кого больше будет делать добро, никто не сможет понять его так, а самое главное – он лишается возможности общаться с родственной душой и не будет возможности почувствовать себя «равным» со всеми людьми.

Рассмотрев обращения Девушкина к Варваре: «*Бесценная моя Варвара Алексеевна!*», «*Варенька*», «*…маточка моя, Варвара Алексеевна*», «*Милостивая государыня, Варвара Алексеевна!*», «*…матушка, Варвара Алексеевна*», «*…дружочек бесценный мой, Варенька*», «*Голубчик мой, Варенька!*», «*Милая Варенька!*», мы пришли к выводу – Варвара очень дорога Макару, так как понимает его как никто другой. Изначально Девушкин придерживается официального стиля, однако, как уже было отмечено, в процессе переписки в его обращениях стали появляться уменьшительно-ласкательные суффиксы, а также более откровенные слова, говорить которые могут только близкие друг другу люди. К себе Доброселова обращается не так «многогранно», как Девушкин: «*Варвара Доброселова*», «*Покорнейшей услужницей Вашей*». Возможно, что это говорит о её сдержанной скромности и некоторой юношеской черте, которую стремился показать Ф.М. Достоевский.

Стоит также обратить внимание на одинаковость патронима (отчество) у героев: Макар *Алексеевич* и Варвара *Алексеевна*, на наш взгляд, автор тем самым подчеркивает, что герои действительно являются родственными душами. Само же значение патронима восходит к имени Алексей, которое в переводе с греческого означает «защищать». «*Уж как бы там ни было, а я вам хоть дальний родной, хоть, по пословице, и*

*седьмая вода на киселе, а все таки родственник, и теперь ближайший родственник и покровитель; ибо там, где вы ближе всего имели право искать покровительства и защиты, нашли вы предательство и обиду*» (письмо Макара), получается, что Варвара Алексеевна находится под двойной защитой.

В заключение необходимо отметить, что по Достоевскому - главные качества души «маленького человека» – умение чувствовать, сострадать, рассуждать, иметь светлый ум и большое сердце. Такой тип героя более чувствителен, раним, у него больше идей, которые общество никогда не сможет принять из-за стереотипного социального статуса. Также мы можем сделать вывод, что имя собственное в художественном произведении приобретает особую значимость, выполняя не только номинативную функцию, но и коммуникативную и характеризующую. Используя имя собственное в литературном произведении, автор подключает все его семантико-стилистические возможности. Всё это направлено на реализацию авторских замыслов в отношении читателя.

**Список литературы:**

1. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4т. / В.И. Даль. – М.: Терра, 1995. – т. 1.
2. Донченко, А.С. Семантико-стилистические особенности антропонимикона пьес Н.В. Гоголя и А.П. Чехова: автореф. дис. канд. фил. наук / А.С. Донченко. – Москва. 2011.
3. Достоевский, Ф.М. Роман «Бедные люди» / Ф.М. Достоевский. – Москва: Время, 2017, Серия «Проверено временем».
4. Подольская, Н.В. Словарь русской ономастической терминологии / Н.В. Подольская. – М.: Просвещение, 1988. – 198 с.
5. Суперанская, А.В. Словарь русских имен / А.В. Суперанская. – М.: Эксмо, 2005. – 448 с.
6. Фонякова, О.И. Имя собственное в художественном тексте: Учеб. пособие / О.И. Фонякова ; ЛГУ – 1990.

***Борисова Л. Н.,***
***преподаватель,***
***Шиканова К.С.,***
***студентка 3 курса***
***ГБПОУ «Дзержинский педагогический колледж»,***
***г. Дзержинск,***
***Нижегородская область***

# ПРАКТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ВОСПИТАНИЯ ДОБРОДЕТЕЛИ СОВРЕМЕННОГО МЛАДШЕГО ШКОЛЬНИКА

«В каждом человеке и его поступках всегда можно узнать самого себя», – писал Л. Н Толстой.

Созданные Толстым произведения учили ребёнка видеть красоту и поэтичность труда, выражали восхищение силой, выносливостью, находчивостью, природным умом русского крестьянина. Своеобразную «энциклопедию народной нравственности» составляют басни Льва Николаевича Толстого. Они воспитывают в детях трудолюбие, честность, смелость, доброту. В большинстве басен моральный вывод опирается на живой опыт крестьянского быта («Отец и сыновья», «Старый дед и внучек», «Лгун», «Два товарища» и др.). Автор стремится к тому, чтобы этот опыт закрепился в сознании читателя-ребёнка, подсказывая ему правильное поведение в разных жизненных ситуациях.

В баснях, сказках, рассказах Л. Н.Толстой стремится внушить ребёнку моральные понятия, необходимые в его настоящей и будущей, взрослой жизни: добро не только лучше, но и «выгоднее» зла; к другому человеку нужно относиться так, как ты хочешь, чтобы относились к тебе; за бескорыстную помощь воздастся сторицей и т. п. (Учитель активизирует мыслительную и духовную деятельность учащихся с помощью следующих вопросов: - Как вы думаете, какие человеческие качества, показал автор в своём произведении? Каких героев для этого выбрал Толстой? (инженеров для того, чтобы показать силу, и мужика - смекалку). - К какому жанру относится это произведение? - Произведение «Как мужик убрал камень» является басней. Басня может быть в стихотворной и в прозаической форме. Басни учат нас быть трудолюбивыми, честными, справедливыми, учат добродетели. Поэтому их называют нравоучительными произведениями. Нравоучительный смысл басни в словах автора в начале или в конце басни. Это называется моралью.

Работу с детьми по произведениям Л.Н. Толстого желательно начинать с чтения и обсуждения книг о событиях из жизни детей – об их конфликтах, отношениях, поступках, чтобы дать ценностные ориентиры для правильного отношения к окружающему миру, помочь понять, что такое

хорошо, а что такое плохо, усвоить представления о добре и зле, дать уроки общения с другими, снисходительного отношения к слабостям товарищей, внимательности к их запросам, интересам, иными словами – научить добру и любви. Портрет писателя. Выставка книг. Всю жизнь Толстой (82 года) посвятил литературе. Он любил учиться и самостоятельно изучал историю и медицину, занимался музыкой и рисованием. Многие из вас, наверное, и не знают, что Лев Николаевич Толстой был не только писателем, но и педагогом, учителем. В своем имении Ясная Поляна он велел построить школу для детей и сам занимался с ними. Для своих учеников Лев Николаевич написал «Русскую азбуку» и другие книги. Все рассказы этой книги были поучительными. Среди произведений, которые Лев Толстой сочинил для знакомых и незнакомых детей был маленький рассказ «Косточка».

Огромную роль на уроках должны играть и русские народные пословицы. Они отражают богатство языка. В пословицах отражается быт, обычаи и нравы народа, конкретные исторические события. Прочитайте пословицы: Какая из них более точно передаёт мораль прочитанной басни?

1. Сколько голов, столько умов.

2.Сила ломит всё, а ум силу.

3. Мало что хотеть, надо знать да уметь.)

1. Акцент в слове на добродетельные качества самого писателя.

2. Знакомство с текстом произведения с помощью различных видов чтения (вслух по цепочке, про себя, выразительное чтение по ролям и тд.). ( Рассказ «Котенок» 1 класс Текст записан на магнитофоне со скоростью 90 слов/минуту. Дети читают за диктором.)

3. Беседы аналитического характера с акцентом на толкование добродетелей. (**Учитель:** Что по- вашему означает слово доброта? Что приходит в голову, когда вы слышите это слово? (ответы детей) **Учитель:** А теперь обратимся к определению этого слова в толковом словаре Сергея Ожегова. Доброта – это отзывчивость, душевное расположение к людям, стремление делать добро другим. Давайте мы сейчас попробуем составить словосочетания, в которых есть слово «добро». ***Учащиеся:*** делать добро, желать добра, помнить добром, поминать добром, быть добрым, добрый человек. **Учитель**: Ребята, каким русским словам дает начало слово «добро»? Давайте вспомним. **Учащиеся:** доброжелательность, добролюбие, добросердечность, добропорядочность, добрососедство, добросовестность, добродушие. **Учитель:** Еще издавна люди стремились к добру и ненавидели зло, и эту мысль они отразили в пословицах, которые передавались из уст в уста.

4. Творческое задание (создание книги с иллюстрациями по творчеству Л.Н. Толстого). (Обложка: название – книга по творчеству Л.Н. Толстого, название глав зависит от иллюстраций, иллюстрации располагаются по содержанию произведений.)

Таким образом, воспитание добродетельных качеств младшего школьника невозможно без обращения к творчеству Л.Н Толстого.

**Список литературы:**

1. Изучение рассказов Л.Н. Толстого на уроках литературного чтения как средство формирования нравственных ценностей младших школьников. **[**Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://kopilkaurokov.ru/nachalniyeKlassi/prochee/izuchieniie_rasskazov_l_n_tolstogho_na_urokakh_litieraturnogho_chtieniia_kak_sri

2. Нравственное воспитание на уроках литературного чтения при изучении произведений Л.Н. Толстого **[**Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://infourok.ru/statya-nravstvennoe-vospitanie-na-urokah-literaturnogo-chteniya-pri-izuchenii-proizvedeniy-ln-tolstogo-812692.html

3. Формирование духовно-нравственных качеств личности на уроке литературного чтения при изучении были Л.Н. Толстого «Котёнок» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://nsportal.ru/nachalnaya-shkola/chtenie/2018/12/19/formirovanie-duhovno-nravstvennyh-kachestv-lichnosti-na-urok

***Прусакова Е. Ю.,***
***преподаватель***
***Пискорская П.В.,***
***студентка 1 курса***
***ГБПОУ «Миасский медицинский колледж»***
***г. Миасс,***
***Челябинская область***

## ЦЕЛЬ ОПРАВДЫВАЕТ СРЕДСТВА? (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО)

В современном динамично развивающемся мире, где во главе всего прогресса становится человек, зачастую бывает сложно найти место для размышлений о морали, смысле жизни, бытии и об ответственности. Человек, поставив перед собой цель, не всегда отдает отчет о средствах достижения данной цели. А ведь во многих случаях на первом месте возникает вопрос о нравственности действий.

Итак, цель – это один из элементов поведения и сознательной деятельности человека, который характеризует предвосхищение в мышлении результата деятельности и пути его реализации с помощью определённых средств [5].

Средство – прием, способ действия для достижения чего-либо [4].

Каждому известно выражение «Цель оправдывает средства», но стоит задуматься об его значении. Крылатая фраза, которую приписывают итальянскому мыслителю Никколо Макиавелли (1469 — 1527), поскольку слова, схожие с идеей «цель оправдывает средства», он высказывал в сочинении «Государь» (1532). Однако фраза имеет прямо противоположное значение той настоящей фразе, которая была использована в его произведении. Маккиавели говорил «Si guarda al fine», то есть «нужно учитывать конечный результат», что означает «цель не всегда оправдывает средства». Другими словами вместо того, чтобы быть беспощадным в достижении великой цели, Маккиавели пытался сказать, что всегда нужно учитывать, стоят ли какие-то вещи жертв и стараний [6].

Кроме того, утверждается, что эта фраза (лат. Finis sanctificat media) иезуитского казуистика Антонио Эскобар-и-Мендоза (1589 - 1669) вошла в книгу «Книга нравственного богословия» (лат. Liber theologiae moralis, 1644 г.) и является девизом ордена иезуитов и соответственно основой их морали [7].

Томас Гоббс в книге «О гражданине» писал: «Поскольку тому, кому отказывают в праве применять нужные средства, бесполезно и право стремиться к цели, то из этого следует, что раз всякий имеет право на самосохранение, то всякий имеет право применить все средства и совершить всякое деяние, без коих он не в состоянии охранить себя» [8].

Размышляя над вопросом, оправдывает ли цель средства, возникают следующие мысли: человек совершает плохие поступки ради достижения позитивного результата, оправдывает данные поступки, указывая на положительный итог. В данном случае речь идет о рациональности цели. Имеется в виду, что плюсы, которые человек может получить при достижении цели, должны быть более весомыми, чем те потери, которые индивид может понести в процессе восхождения на вершину.

Дмитрий Сергеевич Лихачев писал: «Если есть у человека великая цель, то она должна проявляться во всем – в самом, казалось бы, незначительном. Надо быть честным в незаметном и случайном: тогда только будешь честным и в выполнении своего большого долга. Большая цель охватывает всего человека, сказывается в каждом его поступке, и нельзя думать, что дурными средствами можно достигнуть доброй цели. Поговорка «цель оправдывает средства» губительна и безнравственна» [2].

В романе «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского главный герой одержим собственной теорией: «люди, по закону природы, разделяются вообще на два разряда: на низший (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово. Подразделения тут, разумеется, бесконечные, но отличительные черты обоих разрядов довольно резкие: первый разряд, то есть материал, говоря вообще, люди по натуре своей консервативные,

чинные, живут в послушании и любят быть послушными. По-моему, они и обязаны быть послушными, потому что это их назначение, и тут решительно нет ничего для них унизительного. Второй разряд, все преступают закон, разрушители или склонны к тому, судя по способностям. Преступления этих людей, разумеется, относительны и многоразличны; большею частью они требуют, в весьма разнообразных заявлениях, разрушения настоящего во имя лучшего. Но если ему надо для своей идеи, перешагнуть хотя бы и через труп, через кровь, то он внутри себя, по совести, может, по-моему, дать себе разрешение перешагнуть через кровь, – смотря, впрочем, по идее и по размерам ее...» [1].

Бывший студент Родион Раскольников пытается найти ответ на свой же вопрос: сможет ли он стать «необыкновенным» человеком, которому позволено убивать во имя благой цели и не страдать от мук совести? Для того чтобы узнать это, он всё-таки решается на убийство. Родион хочет помочь бедным и устранить существующую несправедливость. Таким образом, оправдываясь благородной целью, он вспоминает Наполеона, виновного в смерти миллионов, которому, тем не менее, воздвигают памятники и посвящают научные труды. Раскольников – человек, вдохновлённый своей миссией, убивает богатую старушку-процентщицу и, уже в состоянии аффекта, ее сестру Лизавету. Уже после этого он понимает, что мучается от содеянного им преступления, но вот только игнорировать чувство вины не получается. Он заболевает и находится на грани сумасшествия, ему снятся страшные сны. Больше всего герой боится, что его тайна станет явной. Самое страшное для Раскольникова была не каторга, а муки совести: «Я себя убил, а не старуху». Персонаж выбирает убийство, ограбление, признание людей материалом, сам же от этого страдает и избавляется от украденных денег, с помощью которых он когда-то хотел помочь бедным.

Обобщая всё вышесказанное, можно сделать вывод, что никакие средства, брошенные на выполнение задачи, не могут быть оправданы результатом. Руководствуясь благородной целью, необходимо выбирать благочестивые средства её достижения.

Достоевский показал лишь один пример того, что цель не всегда может быть оправдана. Но сколько же таких прототипов мы можем встретить в реальном мире? Кто-то может утверждать, что добро и зло каждый человек понимает по-разному. То, что одному кажется хорошим, другой считает плохим. Но такая позиция может привести к хаосу в обществе и отсутствию морали у его членов. За долгие тысячелетия своего существования человечество выработало общепринятые нравственные и гуманные нормы, которые регулируют отношения между людьми. Например, остановить преступника, который может причинить страдания другим людям – это поступок благородный, так же как и цель, которая достигается посредством него. Хотя зачастую при этом необходимо

применять силу. Хранить секрет мошенника, не выдавая его и тем самым соучаствуя в его махинациях – это поступок отвратительный, хотя совершающий его, казалось бы, не делает ничего.

Взять даже любую современную войну. Участвовать в ней для защиты своей Родины от врагов – не равноценно тому, чтобы воевать с целью расширения границ своего государства за счет других. Поэтому, прежде всего, нужно поставить перед собой цель, наметить пути ее достижения, и самое главное вспомнить о моральных принципах, принятых в цивилизованном мире.

Так всегда ли цель оправдывает средства? Нет. Другими словами, положительный результат – не показатель, если используемые методы были нечестными или вредными для других. Как писал А.И. Солженицын: «Всему можно поверить, любым «преобразованиям» и переменам, совершаемым якобы для «блага народа». Одному никогда не поверю, что злом можно сотворить добро» [3].

**Список литературы:**

1. Достоевский, Ф.М. Преступление и наказание.- Москва: Эксмо, 2022. – 592 с.
2. Письма о добром и прекрасном / Сост. и общая ред. Г. А. Дубровской. – Изд. 3-е. – М.: Дет. лит., 1989.
3. Путь Солженицына в контексте Большого Времени: Сборник памяти: 1918–2008 / Сост., подгот. текста и общ. ред. Л.И. Сараскиной. М.: Русский путь, 2009. – 480 с.
4. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. *А.П. Евгеньевой*. – 4-е изд., стер. – М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. Т. 1. А–Й. – 702 с.
5. Большая советская энциклопедия, 2012 [Электронный ресурс]. – URL: https://slovar.cc/enc/bse/2057411.html (дата обращения 01.04.2022)
6. Цель оправдывает средства [Электронный ресурс]. – URL: http://www.bibliotekar.ru/encSlov/22/8.htm (дата обращения 01.04.2022)
7. Цель оправдывает средства Никколо Макиавелли [Электронный ресурс]. – URL: https://aforisimo.ru/mini/12414.html (дата обращения 01.04.2022)
8. Цель оправдывает средства // Цитаты и афоризмы [Электронный ресурс]. – URL: https://citaty.su/cel-opravdyvaet-sredstva (дата обращения 01.04.2022).

***Усманова Л.Х.,***
***учитель,***
***Новосилецкий А.Р.,***
***ученик 10 класса***
***МБОУ «СОШ № 8»***
***г. Нефтеюганск,***
***Ханты-Мансийский автономный округ – Югра***

# ПРОБЛЕМА МИЛОСЕРДИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ О ПОДРОСТКАХ

Выбор темы «Проблема милосердия в литературе о подростках» не случаен: мир подростков близок автору по возрасту, их увлечения, привязанности; рядом с нами в одной школе, даже в одном классе учатся дети с ограниченными возможностями здоровья. Когда автор статьи познакомился с ними, понял, что хочет общаться с этими ребятами и помогать им.

Изучив статистические данные, выяснил, что на территории города Нефтеюганска проживает более одной тысячи инвалидов, из них 285 детей-инвалидов от рождения до 18 лет, 57 человек не подлежат обучению по медицинским показаниям, 85 человек обучаются в обычных школах города, 69 обучаются в специальных (коррекционных) учреждениях, 74 человека – дети-инвалиды дошкольного возраста. В МБОУ «СОШ №8» обучается 37 учеников с ограниченными возможностями здоровья, из них 30 имеют инвалидность и 3 ребенка-инвалида без статуса ОВЗ.

Одним из моих увлечений является литература: очень люблю читать, пишу стихи, участвую в конкурсах художественного чтения. Современным детям необходима литература, где поднимаются актуальные для сегодняшнего времени проблемы. Считаю, что именно произведения художественной литературы способны сделать первый и важный шаг – изменить сознание здоровых детей, увидеть «особенных» детей рядом, протянуть им руку помощи.

В России вопрос, связанный с проблемами детей-инвалидов, касается почти всех сторон жизни: от законодательных актов и социальных организаций, которые призваны оказывать помощь этим детям, до атмосферы, в которой живут их семьи. Число детей-инвалидов с каждым годом становится все больше.

Может ли человек с ограниченными возможностями здоровья сопротивляться обстоятельствам, изменить их? К этому вопросу обращались многие писатели. Стоит вспомнить рассказ «Муму» И.С. Тургенева, поэму «Мертвые души» Н.В. Гоголя («Повесть о капитане Копейкине»), «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого и многие другие. Способны ли подростки-инвалиды сопротивляться жизненным невзгодам? Могут ли они стать счастливыми?

На эти вопросы мы находим ответ в повести В.Г. Короленко «Слепой музыкант». Писатель пытается раскрыть перед читателем горе человека, родившегося слепым. Что с ним произойдет в дальнейшем? Как сложится его жизнь? Слепорожденного Петра В.Г. Короленко ставит в тяжелейшие условия: много жизненных испытаний выпало на его долю. Но природа наделила его умом и музыкальным талантом. Герою повезло: он родился в богатой семье и был окружен любящими людьми, вследствие этого получил возможность развить в себе дарованный природой талант.

Повесть заканчивается концертом, где мы видим Петра, уверенного, сильного. Этого он достиг благодаря помощи окружения и собственному упорству. Боюсь предположить, что было бы с подростком, если бы он родился в простой крестьянской семье?

Среди произведений о подростках-инвалидах особое место занимает повесть А.А. Лиханова «Солнечное затмение». Это рассказ о девочке, которая была лишена возможности передвигаться и в связи с этим проводила большую часть своей жизни в интернате, только лето проводит дома. Лена чувствовала себя наравне со всеми, находясь именно в интернате: все болезни были общими, девочки жили в своем закрытом мире, занимались музыкой, проводили праздники, читали стихи. Всем было хорошо, а на душе как-то светло. «Да, у них там была необычная жизнь, в которой коляски и костыли, парализованные руки и ноги, уродство и красота не играют абсолютно никакой роли – ни вот на чуточку, и мера ценностей взвешивается на иных весах – на весах сердечности, любви и души…»

Эта повесть интересна тем, что помогает читателю осознать, как важно найти себя среди людей, понять ответственность за все происходящее вокруг, а главное – за тех, кто нуждается в нашей защите.

Такого светлого, доброго ощущения не оставляет у читателя роман Гальего «Белое на черном». Каждый день – это борьба с недугом, который надо победить во что бы то ни стало; это борьба с жестоким миром, в котором только на словах все прекрасно, на деле же царят непонимание и ложь. Такая книга дает ответ и на главный вопрос для инвалидов: зачем жить? Герой Гальего – инвалид с детства: руки и ноги атрофированы. Только зубами да указательным пальцем левой руки Рубен может помочь себе передвигаться ползком. Автор пишет: «Представьте себе парализованного человечка. Он лежит локтями на полу и раскачивается из стороны в сторону. Он что-то делает, но вы еще не понимаете, что... Он ползет. Ползал я быстро, за полчаса мог проползти метров триста, если бы не уставал. Но через каждые десять-пятнадцать метров приходилось отдыхать. Но я мог ползать! Ползать в палате могли только я и Василек – это и отличало нас от остальных».

Рубен никогда не видел своих родителей. В произведениях Лихачева и Гальего по-разному показано отношение сотрудников детских домов и

интернатов к инвалидам: «Я молчал. Тогда она зажала мою голову жирными пальцами и стала тыкать меня в грязные штаны». Сколько нецензурных слов вылилось на подростка! Но такие нянечки не сделали Рубена бесчувственным человеком, и он благодарен оказавшим ему помощь: «Спасибо всем добрым нянечкам за то, что научили меня доброте, за то тепло в душе, что я пронес через все испытания…Спасибо за любовь и христианское милосердие…»

Прочитав произведения художественной литературы, с уверенностью могу сказать, что подросток-инвалид может состояться как личность, если он рожден в благополучной, обеспеченной семье, если его окружают добрые, заботливые люди, способные оказать поддержку. Многое зависит и от самой личности, ее социального потенциала.

Дети-инвалиды – часть человеческого потенциала мира и России. Четверть нобелевских лауреатов — люди с ограниченными возможностями здоровья. Инвалидами были слепой Гомер и глухой Бетховен, Ярослав Мудрый и Франклин Рузвельт. В перестроечный период стало всему миру известно имя Бориса Ельцина, не имеющего пальцев на правой руке. Не менее популярна Диана Гурцкая, слепая певица, несущая своим творчеством тепло и радость людям. Удивляет активная жизненная позиция этой хрупкой женщины, она воспитывает сына, хотя сама нередко нуждается в помощи, готовит обеды для всей семьи, участвует в шоу «Танцы со звездами», занимая призовые места, обучает музыке зрячих детей. Люди с ограниченными возможностями здоровья могут все или почти все. Им просто нужно помочь, и желательно вовремя.

Произведения художественной литературы, в какую бы эпоху ни были они написаны, играют большую роль в формировании нашего сознания. Первый урок эти книги дали мне, моим одноклассникам, они помогли по-особому посмотреть на детей-инвалидов, понять их проблемы, проявить сочувствие.

Почти все ребята из моего класса являются волонтерами школы. Мы посещаем учеников с ограниченными возможностями здоровья на дому, поздравляем их с праздниками и активно участвуем во всех проводимых для них мероприятиях. Понятно, что не разовые встречи и постоянное взаимодействие с такими детьми должно стать нормой нашей жизни. Нам есть, что «взять от них». Они талантливы: пишут стихи, играют на гитаре, поют песни и, кажется, знают обо всем на свете. Но самое главное – они хотят быть вместе с нами.

Считаю, что такие произведения нужны и нам, и детям с ограниченными возможностями здоровья, чтобы найти выход из непростых жизненных ситуаций. Они, надеюсь, изменят наше общество в целом. Хочется, чтобы эти ребята чувствовали себя равноправными хозяевами школы, могли так же, как и мы, иметь друзей, общаться, не замечая никаких барьеров.

**Список литературы:**

1. Лиханов, А.А. Солнечное затмение. – М., 2005.
2. Книги, помогающие жить. Рекомендательный указатель литературы. – М., 2008.
3. Рубен Давид Гансалес Гальего. Белое на черном. – М.: Лимбус – Пресс, 2003.
4. Энциклопедия Кирилла и Мефодия. Электронная версия, 2013.

**СОДЕРЖАНИЕ**

## «ПАМЯТЬ – ОСНОВА КУЛЬТУРЫ»

**Д.С. Лихачев**

***Яруллина Л.В.***
Полвека с музыкой: развитие и совершенствование коллектива Сургутского музыкального колледжа на пути познания и достижений (1972 – 2022 гг.) 8

***Царегородцева Л.М.***
Импровизации и закономерности: к истории фортепианного отдела Сургутского музыкального училища 23

***Сигута М.Б.***
Юбилею народного отдела Сургутского музыкального колледжа посвящается 31

***Тушкова М.А.***
«Все – приходяще. а музыка вечна!»: об открытии отдела оркестровых струнных инструментов в Сургутском музыкальном колледже 40

***Попова А.А.***
Предметно-цикловая комиссия «Теория музыки» Сургутского музыкального колледжа: через традиции к новым горизонтам 46

***Павленко Н.В.***
Учебная база практики «Сектор педагогической практики: традиции и современность 51

***Братанов К. В.***
«Золотой год» вокального ансамбля «Экспромт» Сургутского музыкального колледжа 55

***Царегородцева Л.М., Жарикова С.В.***
Интервью с Юрием Львовичем Сорокиным, Заслуженным работником культуры Российской Федерации, лауреатом премии Нижнего Новгорода 61

***Сигута М.Б.***
Человек с большой буквы, учитель от бога, с великой душой и добрым сердцем – Людмила Михайловна Касько 65

## «ВОСПИТЫВАЮЩАЯ СИЛА ИСКУССТВА»

**Д.Б. Кабалевский**

***Мишина Е.А.***
Система воспитания Сургутского музыкального колледжа как ресурс развития эффективной социокультурной образовательной среды учреждения среднего профессионального образования 69

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ СФЕРЫ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

***Чугаевская О.А.***
Цифровая образовательная среда как основа цифровой трансформации образовательной организации 75
***Толмачева Н. В.***
Особенности использования современных технологий в образовательном процессе по специальности эстрадно-джазовое пение 81
***Пилюгина С.В.***
Организация проведения занятий в дистанционном формате по дисциплинам художественного образования в сервисе «Padlet» (из опыта работы) 84
***Яковкина О.Ю.***
Обучение детей 8-10 лет изображению фигуры человека с применением информационных технологий 86

## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В ОБРАЗОВАНИИ СФЕРЫ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

***Павлов Д.Н.***
Профессиональный диалог с югорским пианистом и педагогом Любавой Михайловной Царегородцевой 90
***Адамова Н.В.***
Некоторые проблемы подготовки к обучению в детской школе искусств 98
***Богатов С.С.***
Организация работы класса духовых инструментов по внеоркестровому музицированию 101
***Букреева Е.Н.***
Приёмы работы при интонировании интервалов в курсе сольфеджио 104
***Дзюненко А.В.***
Работа над инсценированием прозаического материала 108
***Жлудова Т. С.***
Свобода игровых движений домриста 111
***Калинина С. А.***
Формирование самостоятельности обучающихся младших классов на уроках специального фортепиано ДМШ, ДШИ 116

***Карпенко О.А.***
Развитие чувства ритма у детей на основе традиционных и инновационных технологий 123
***Кузьменко С.А.***
Проектная деятельность как условие сохранения традиций обучения в СПО 128
***Левковская С. В.***
Школа нового поколения 132
***Самситдинова Г.Т.***
Медиатор как средство выразительности при игре на домре 137
***Седых Н. С.***
Базовые компоненты реализации педагогического процесса в рамках дисциплины «Концертмейстерский класс» 144
***Фёдорова Э.В.***
Ролевые игры на уроке сольфеджио как способ развития внутреннего музыкального слуха учащихся 1 класса ДМШ и ДШИ 150
***Фильченко А. И.***
Технология исполнения флажолетов на струнно-смычковых инструментах. Функционирование правой руки виолончелиста 156

## ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА И УСЛОВИЯ ИХ РЕШЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

***Чефанов Д. В.***
Русские исполнительские традиции в контексте современных задач музыкального образования и искусства (к 80-летию А.А. Наседкина) 163
***Кустов М. Ю.***
Творчество немецких скрипачей и виолончелистов XIX века как одна из основ формирования мирового классического струнно-смычкового инструментализма 169
***Царегородцева Л.М.***
Специфика изучения произведений С. Рахманинова в классе камерного ансамбля (к 150-летию рождения Великого музыканта) 179
***Бархатова И.Б., Шушаричева Л.А.***
Проблема соединения пения и движения у эстрадных вокалистов: опыт и практика 185
***Толмачева Н. В., Пахомова С.О.***
Особенности развития технологий в области музыкального искусства эстрады на примере творчества Майкла Джексона 192

***Лобанова Д.А., Марченкова Н.В., Базарова О.В.***
Особенности применения южно-индийской ритмической традиции коннакол в вокальной практике у эстрадных исполнителей 195
***Слуева О.В., Кузнецова П.А.***
Дыхательные практики как способ подготовки исполнителей-инструменталистов к концертному выступлению 199
***Бояркин А. В.***
Сонатное творчество А. Прибылова 205
***Жмаев А.Б.***
Об интонации 212
***Казанцева Е. В.***
К вопросу о формировании важнейших элементов ансамблевой игры в младших классах 218
***Коваль Е.И.***
Методические подходы к формированию навыка скэтовой импровизации на уроках эстрадно-джазового вокала 223
***Рындина О.В.***
Специфика работы концертмейстера в классе хорового дирижирования в музыкальном колледже 227
***Шатских Ю.В., Есиневич М.В.***
«Верность в любви»: о «необъявленной» программности в музыке Иоганнеса Брамса 231

## ВЫЯВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ОБУЧАЮЩИХСЯ. РАБОТА С ОДАРЕННЫМИ И ТАЛАНТЛИВЫМИ ДЕТЬМИ

***Лассель С.В.***
Некоторые формы и методы в работе над смысловым содержанием художественного образа в музыке 235
***Теньковских Д.В.***
Исполнительское волнение. Возможные пути преодоления 242
***Овчаренко Н.Н.***
Обработки народной музыки как средство обучения и воспитания учащихся в классе гитары 247
***Плеханова Е.В.***
Особенности обучения детей дошкольного возраста игре на фортепиано 251

## ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИЕ ТЕХНОЛОГИИ В ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

***Долгушина С.Р., Агафонов А.С.***
Профилактика возникновения профессиональных заболеваний музыкантов-исполнителей 259
***Онежко Н. В.***
Влияние музыки и движения на психофизическое состояние человека 262

## ВЗАИМОСВЯЗЬ МУЗЫКИ С ДИСЦИПЛИНАМИ ОБЩЕГО ГУМАНИТАРНОГО И СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОГО ЦИКЛА КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ

***Григоренко И.В.***
Средства выражения красоты женского образа в музыке 265
***Оларь Д.И.***
Числа и закономерности в музыке 269

## ТРАДИЦИОННЫЕ ЦЕННОСТИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ МУЛЬТИКУЛЬТУРИЗМА, ЭТНОКУЛЬТУРНОГО МНОГООБРАЗИЯ И ЦИВИЛИЗАЦИОННОЙ ЭТИКИ СОЦИАЛЬНЫХ КОММУНИКАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

***Губайдуллин Ф.Ф.***
Жанры музыкальной культуры селькупов 272
***Павлов Д.Н.***
Творческое развитие студентов музыкальных колледжей на основе фольклора народов ханты и манси 277
***Мартынова С.В.***
Сохранение фольклорного наследия коренных народов севера 283

## «ПУТЬ К ЗНАНИЯМ»

***Донченко А.С.***
Студенческая научно-практическая конференция «Путь к знаниям» (обзор материалов, представленных к публикации) 289

## НАПРАВЛЕНИЕ «ИСКУССТВО»

***Братанов К. В., Колев П.П.***
Некоторые особенности трактовки сонатной формы в первой части шестой симфонии С.С.Прокофьева 294

***Калинкина Т.П., Карачинцева П.В.***
Народный театр как предмет исследования. 298

***Мокиич В. Ю., Барышникова К. И.***
Некоторые особенности первой баллады Ф. Шопена 305

***Мокиич В. Ю., Тазетдинова А.Р.***
«Без Гайдна ничего этого просто бы не произошло…». Эволюция жанра квартет в творчестве Й. Гайдна 308

***Мишина Е.А., Белогай А.В.***
И.С. Бах трёхголосная инвенция до минор через призму символики музыкального языка 312

***Мишина Е.А., Егорова М.В.***
И.С. Бах трёхголосная инвенция фа минор. Постижение содержания 315

***Попова А.А., Джохадзе Т.Г.***
К вопросу о восприятии некоторых музыкальных направлений (lo-fi и минимализм) 318

***Попова А.А., Кавардакова С.С.***
«Спесь» А.К. Толстого в интерпретациях А.П. Бородина и М.П.Мусоргского 322

***Царегородцева Л.М., Жарикова С.В.***
К вопросу интерпретации камерно-вокальных произведений Валерия Гаврилина 324

***Шатских Ю.В., Ильчикаева Л.В.***
Баллада для фортепиано Клода Дебюсси: на пути становления авторского почерка 329

***Уланова М.А., Корешкова Л. В.***
К вопросу о театральности в сонатах Л. Ван Бетховена на примере первой части фортепианной сонаты №17 332

## НАПРАВЛЕНИЕ «ОБРАЗОВАНИЕ»

***Алябьева И.В., Рашкулевич А.Н.***
Работа гитариста над произведениями крупной формы в старших классах ДМШ 335
***Алябьева И.В., Спиридонова С.А., Шайметова К.Ю.***
Развитие и формирование технических навыков игры на домре 338
***Липнягов Б.В., Шмидт Г.А.***
Секреты профессионального долголетия духовика (на примере деятельности преподавателя ОДиУИ Сургутского музыкального колледжа В.В. Фокеева) 341
***Муталиева Л.С., Краснова Д.А.***
Возможности гражданско-патриотического воспитания во внеклассной работе по музыке посредством знакомства с государственной символикой 344
***Якимова Н.И., Кузнецова М.А.***
Проблемы семейного воспитания младших школьников 346
***Якимова Н.И., Сидорова Т.А.***
Воспитание любви к малой родине у младших школьников на уроках и во внеурочной деятельности 350

## НАПРАВЛЕНИЕ «ИСТОРИЯ»

***Санкин Е.В., Степанова А.С.***
Ретроспективный анализ грамотности населения Тобольского севера в конце XIX века (по материалам первой всеобщей переписи населения 1897 года) 352

## НАПРАВЛЕНИЕ «ЯЗЫКОЗНАНИЕ»

***Борисова Л.Н., Чичкарева Я.А.***
Судьба заимствованных слов в русском языке 356
***Донченко А.С., Уфимцева К.Г.***
Неологизмы эпохи коронавируса 360

## НАПРАВЛЕНИЕ «КУЛЬТУРА»

***Зыкова Т.А., Залавина О.А.***
Изучение творческого наследия А. Е. Харитонова и составление карты маршрута по зданиям, выполненным по его проекту 363

***Лукиянова Н.Н., Саюшкина М.С.***
Американский взгляд на проблемы марийского фольклора (по книге Бруно Неттла «Музыкальные стили черемисов» (bruno nettl, cheremis musical styles. – bloomington: indiana university press, 1960) 369

## НАПРАВЛЕНИЕ «ЛИТЕРАТУРА»

***Ануфриева Н.В., Котик М.С.***
Неосознанное восприятие читателем очерковой публицистики в начале XX и начале XXI вв. 373
***Донченко А.С., Бакижанова Д.А.***
Отражение темы раскольничества через имя собственное в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» 378
***Донченко А.С., Карачинцева П.В.***
Имя собственное в романе Ф.М. Достоевского «Бедные люди» 383
***Борисова Л. Н., Шиканова К.С.***
Практические принципы воспитания добродетели современного младшего школьника 388
***Прусакова Е. Ю., Пискорская П.В.***
Цель оправдывает средства? (на примере романа «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского) 390
***Усманова Л.Х., Новосилецкий А.Р.***
Проблема милосердия в литературе о подростках 394

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА**

**Материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции**

**25 – 27 октября 2022 года**

Научный редактор – **Г.Р. Грищенкова**, к.п.н., доцент, отличник народного просвещения, начальник методической и информационн-аналитической службы БУ «Сургутский музыкальный колледж»

Экспертная комиссия:

Г.Р. Грищенкова – к.п.н., доцент, отличник народного просвещения, начальник методической и информационно-аналитической службы БУ «Сургутский музыкальный колледж»

Л.М. Царегородцева – канд. искусствоведения, доцент, Почетный работник СПО РФ, Заслуженный деятель культуры ХМАО-Югры, преподаватель БУ «Сургутский музыкальный колледж»;

А.С. Донченко – к.фил.н., доцент кафедры филологического образования и журналистики СурГПУ, преподаватель БУ «Сургутский музыкальный колледж»;

Е.А. Харитонова – заместитель начальника методической и информационно-аналитической службы БУ «Сургутский музыкальный колледж».

Верстка - Е.А. Харитонова

Подписано в печать 17.10.2022 Формат бумаги А5
Бумага 90 г/м2. Гарнитура Times. Печать цифровая
Тираж 150 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного оригинал-

макета в типографии ООО «Югра Принт»

ул. Энгельса, 60, г. Ханты-Мансийск,

Ханты-Мансийский автономный округ-Югра, 628011.