

МЕТОДИКИ И ПРАКТИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ В ДЕТСКИХ ШКОЛАХ ИСКУССТВ



п. Усть-Ордынский

Отдел культуры МО «Эхирит-Булагатский район»
МУДО «Усть-Ордынская детская школа искусств»
Усть-Ордынское территориально-методическое объединение

МЕТОДИКИ И ПРАКТИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ В ДЕТСКИХ ШКОЛАХ ИСКУССТВ

Материалы I Зональной научно-практической конференции
(п. Усть-Ордынский, 15 июня 2023 г.)

п. Усть-Ордынский, 2023

ББК Ч 74, 70/79

УДК 7.04, 78

Редакционная коллегия:

кандидат искусствоведения Е.В. Асалханова,

В.В. Белобородова

Т.А. Улазова,

А.Н. Демешева

Ответственный за выпуск: И.А. Лазарева

Методики и практики преподавания в детских школах искусств / Материалы I Зональной научно-практической конференции (п. Усть-Ордынский, 15 июня 2023 г.) // Составитель В.А. Банаева. – Усть-Ордынский: изд-во МУДО «Усть-Ордынская детская школа искусств», 2023 – 79 с.

Сборник материалов I Зональной научно-практической конференции включает статьи исследований и методических разработок преподавателей школ искусств Усть-Ордынского территориально-методического объединения.

Содержание

Теория и история музыкального искусства

<i>Лазарева И.А.</i>	
Из истории Усть-Ордынской детской школы искусств (1958–2023 гг.)	5
<i>Бахаруева Л.П.</i>	
Средства выразительности бурятской музыки на примере пьес Б.Б. Ямпилова	7
<i>Боброва Л.В.</i>	
Особенности переложения произведений для чанзы	12
<i>Важенина А.В.</i>	
Звук хора как важнейшее средство исполнения	16
<i>Демешева А.Н.</i>	
Влияние музыкальной школы на развитие ребенка	20
<i>Доржижанова О.В.</i>	
Учебно-воспитательная работа в оркестре бурятских народных инструментов	23
<i>Жамбалова Л.Т.</i>	
Работа над музыкальным произведением в классе фортепиано	26
<i>Мишустина А.К.</i>	
Принципы работы над полифоническими произведениями в фортепианном классе ДШИ	31
<i>Попова Л.Г.</i>	
Приемы формирования вокальных навыков младших подростков в работе над песней	37
<i>Улазова Т.А.</i>	
Применение различных методов обучения на уроках музыкальной литературы	43
<i>Хайрулина А.Г.</i>	
Проблемы написания музыкальных диктантов и пути исправления	46
<i>Харинаева И.Г.</i>	
Начальный период освоения гамм в классе фортепиано	49

Теория и история изобразительного искусства

<i>Алексеева М.Г.</i>	
Работа с одаренными детьми как приоритетное направление в воспитательном процессе детской школы искусств	55
<i>Асалханова Е.В.</i>	
Опыт преподавания бурятской национальной живописи «буряад зураг» в Усть-Ордынской детской школе искусств	57
<i>Бананова В.А.</i>	
Творческая и педагогическая деятельность Екатерины Асалхановой	62
<i>Гарамзина А.Ф.</i>	
Игровые приемы на уроках истории изобразительного искусства	67
<i>Ильина С.С.</i>	
Проектная деятельность: иллюстрирование сказки	69
<i>Никифорова Ю.В.</i>	
Рисование с натуры как один из видов изобразительной деятельности учащихся детской художественной школы	73

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Лазарева Ирина Анатольевна,
директор, преподаватель
МУДО «Усть-Ордынская ДШИ»

Из истории Усть-Ордынской детской школы искусств (1958–2023 гг.)

Аннотация. Муниципальное учреждение дополнительного образования «Усть-Ордынская детская школа искусств» имеет свою историю. В статье дана краткая информация об этапах становления учреждения, которое является ведущей школой не только в Усть-Ордынском Бурятском округе, но и в Иркутской области. Дана небольшая справка о директоре музыкальной школы Тарасенковой С.Н., возглавлявшей ее с 1984 по 2007 гг.

Ключевые слова: школа, учреждение, преподаватели, директора школы, педагогические работники, коллектив.

Муниципальное учреждение дополнительного образования детей «Усть-Ордынская детская школа искусств» берет свое начало с 1958 г. В архиве Усть-Ордынского Бурятского округа не сохранилось правоустанавливающих документов на открытие музыкальной школы. Но в газете «Знамя Ленина» от 29.08.1958 г. имеются следующие сведения: «В этом году в музыкальной школе начнут работать два класса – фортепиано и баян. Намечено принять 50 человек. Все с нетерпением ждут дня экзаменов, которые начнутся с 1 сентября».

В 2023 г. Муниципальное учреждение дополнительного образования «Усть-Ордынская детская школа искусств» отмечает свой 65-летний юбилей.

За эти годы школа прошла свой путь становления от детской музыкальной школы до детской школы искусств. История детской музыкальной школы насчитывает 8 директоров, это Н.А. Скоробогатова (1958–1962), О.А. Глазков (1962–1966), В.В. Скуридин (1966–?), М. Журихина (?–1974), Н.Н. Некраса (1974–1979), О.В. Огнев (1979–1984), С.Н. Тарасенкова (1984–2007). С 2007 г. директор школы И.А. Лазарева.

До 2007 г. учредителем музыкальной школы была администрация Усть-Ордынского Бурятского автономного округа, в 2008 г. в результате объединения Иркутской области и УОБАО школа получила статус областного государственного учреждения.

В 2009 г. на основании приказа Агентства имущественных отношений Иркутской области от 29.12.2008 г. № 1064/н «О передаче имущества из государственной

собственности Иркутской области в муниципальную собственность муниципального образования «Эхирит-Булагатский район» и Передаточного акта от 29.12.2008 г., утвержденного руководителем агентства имущественных отношений Иркутской области, учредителем музыкальной школы стала Администрация муниципального образования «Эхирит-Булагатский район».

В июле 2012 г. на основании Постановления мэра муниципального образования «Эхирит-Булагатский район» от 27.12.2012 г. № 1541 «О реорганизации муниципальных учреждений дополнительного образования» музыкальная школа была реорганизована, в ее состав вошли: Усть-Ордынская детская художественная школа и Харатская детская музыкальная школа. Постановлением № 1133 от 30.06.2015 г. Администрации муниципального образования «Эхирит-Булагатский район» учреждение переименовано в «Усть-Ордынскую детскую школу искусств».

На сегодняшний день школа состоит из трех отделений: музыкального, художественного и Харатского (где обучаются музыке дети села Харат). Дети осваивают музыкальные инструменты: фортепиано, баян, аккордеон, домру и чанзу; изучают рисунок, живопись, станковую и прикладную композиции, лепку, историю изобразительного искусства.

Коллектив работников составляет 40 человек, из них 25 – это педагогические работники, которые имеют высшее или среднее профессиональное образование согласно профилю преподаваемого предмета.

16 преподавателей имеют квалификационные категории: 12 человек – высшую, 4 человека – первую квалификационную категорию.

В школе работают 2 заслуженных работника культуры Российской Федерации, 2 заслуженных деятеля культуры Усть-Ордынского Бурятского автономного округа, 3 преподавателя имеют знак Министерства культуры Российской Федерации «За достижения в культуре», 2 преподавателя награждены Почетной грамотой Министерства культуры РФ.

На сегодняшний день в школе реализуются 2 вида программ. Дополнительные предпрофессиональные: «Живопись», «Фортепиано», «Народные инструменты» и дополнительные общеразвивающие программы (7 программ).

Особая гордость нашей школы – это ее ученики. За годы работы выпускниками школы стали более 1000 человек. Сегодня в школе обучается 311 человек в возрасте от 4 до 17 лет. Выпускники школы продолжают обучение в ВУЗах и СУЗах культуры и искусства.

С 2001 г. в Иркутской области учреждена стипендия Губернатора одаренным де-

тям и талантливой молодежи. И с этого же года учащиеся школы постоянно, проходя конкурсный отбор, становятся стипендиатами. В 2022 г. этого звания удостоены четверо учащихся нашей школы. 9 работников школы стали лауреатами премии Губернатора Иркутской области.

С 2009 г. школа является Территориально-методическим центром, который объединяет 6 районов Усть-Ордынского Бурятского округа, Ольхонский, Качугский и Жигаловский районы. Нашим ТМО ведется работа по организации зональных конкурсов, выставок, семинаров, мастер-классов.

27 июня 2022 г. Президент РФ В. В. Путин подписал Указ № 401 «О проведении в Российской Федерации Года педагога и наставника», где указал, что «... в целях признания особого статуса педагогических работников, в том числе осуществляющих наставническую деятельность, провести в 2023 г. в Российской Федерации Год педагога и наставника».

Педагог – это очень широкое понятие, которое относится и к воспитателю, и к учителю, и к преподавателю. Об одном таком педагоге, заслуженном работнике культуры Российской Федерации, преподавателе Усть-Ордынской детской школы искусств, у которой в трудовой книжке только одна запись, хочется сказать особо – это Тарасенкова Светлана Николаевна, воспитавшая большое количество своих последователей и продолжателей. За 22 года работы директором ей удалось сформировать стабильный и творческий педагогический коллектив.

В 2023 г. Светлана Николаевна Тарасенкова отмечает свой 70-летний юбилей и 49 лет своей педагогической деятельности. Каков же творческий, педагогический и административный вклад Светланы Николаевны в нашей школе?

В 1974 г. после окончания Иркутского училища искусств, в Усть-Ордынскую детскую музыкальную школу приходит на работу молодой преподаватель по классу аккордеона Тарасенкова Светлана Николаевна. С самого первого дня она учит маленьких музыкантов великому искусству МУЗЫКИ. В ее классе не только аккордеонисты, но и баянисты. В эти годы Светлана Николаевна является организатором и руководителем оркестра баянистов и аккордеонистов.

В 1984 г. Тарасенкову Светлану Николаевну назначают директором Усть-Ордынской детской музыкальной школы. Работая директором, она совмещает административную работу с педагогической, занимается с аккордеонистами, старшим хором, создает вокальный ансамбль «Сороки», пишет музыку для него. Трудные задачи стоят перед молодым руководителем. И одна из них – формирование коллектива преподавателей. На тот момент в школе была постоянная смена кадров: молодые препода-

даватели приезжали, отработывали после распределения и уезжали. И одним из ее достижений было то, что начиная с 1984 г., она занималась подбором педагогических кадров.

В 2007 г. Светлана Николаевна оставляет пост директора школы и занимается только педагогической деятельностью. В это время она создает свое учебно-методическое пособие «Легкая, скоростная азбука игры на аккордеоне для самых-самых...», в которой рассказывает о донотном овладении элементарными навыками музицирования на аккордеоне. Азбука – это 28 стишков-песенок на стихи С.Я. Маршака с рисунками Д. Хайта, где каждый стишок представляет собой новый элемент последовательных ритмических, слуховых и координационных навыков. Пропагандируя свой методический труд, она дает открытые уроки для преподавателей, учит их работать с маленькими учениками.

Все, за что берется Светлана Николаевна, она делает на высоком профессиональном уровне, показывая хорошие результаты. За годы работы в школе из ее класса вышли музыканты, преподаватели и просто хорошие люди, которые пронесли через всю жизнь любовь к музыке и уважение к своему преподавателю. И сегодня в школе работает тот костяк преподавателей, а именно восемь человек, которых она приняла на работу, трое из которых – ее ученики. Это Казанцева Ирина Владимировна, заместитель директора по учебно-воспитательной работе, Доржижанова Оксана Васильевна, заведующая народным отделением школы, Бахаруева Лилия Прокопьевна, преподаватель по классу аккордеона и фортепиано.

В заключении хочется отметить, что Усть-Ордынская детская школа искусств, являясь методическим центром, объединяет детские школы искусств и стоит только в начале своего творческого пути.

Бахаруева Лилия Прокопьевна,
преподаватель МУДО
«Усть-Ордынская детская школа искусств»

Средства выразительности бурятской музыки на примере пьес Б.Б. Ямпилова

Аннотация. В данной статье выявлены средства выразительности бурятской музыки на примерах пьес Б. Ямпилова, работа над которыми поможет учащемуся глубже понять содержание национальных произведений.

Ключевые слова: средства выразительности бурятской музыки, пентатоника, национальная образная сфера, колорит, бурятские народные инструменты.

Включение в репертуар учащегося фортепианного класса произведений бурятских композиторов воспитывает человека, который способен ценить, творчески усваивать, сохранять и приумножать ценности национального и мирового искусства. Музыка бурятских композиторов является одним из источников формирования, развития и становления национального самосознания.

Работа над произведениями композиторов Бурятии представляет собой прежде всего работу над национальными средствами музыкальной выразительности. Учащимся необходимо знать о национальной образной сфере, особенностях лада, гармонии, фактуры, музыкальной формы, происхождении мелизмов, тембрах бурятских народных инструментов.

Ладовая основа профессиональной музыки – пентатоника. Музыкальный язык уходит корнями в музыкальный фольклор, в первую очередь восприняв от него ладовую основу (ангемитонный т.е. бесполутоновый пентатонический лад) и порождаемый структурой этого лада квартоквинтовый принцип строения вертикальных созвучий. В связи с отсутствием острых тяготений в пентатонике роль устоя легко переходит от одного звука к другому. Эта свойственная народной песне переменность в профессиональной музыке особенно подчеркивается.

Кварто-квинтовый принцип гармонической организации как результат перенесения мелодических закономерностей пентатоники на вертикаль породил ряд широко используемых созвучий. Смысл этих созвучий может быть ладозвукорядным или колористическим. Гармонизация мелодий лежит через натурально-ладовую многомерность. Приемами сглаживания функциональной остроты являются: 1) ограничение оси выбора (числа избираемых созвучий), 2) избегание вводнотонности, 3) исключение терцового тона из трезвучий. Ограничение оси выбора, прежде всего, сказывается в сокращении автентической сферы и, соответственно, преобладание плагальной [4, с.188].

Бурятская народная музыка развивалась на протяжении веков как явление монодическое. Принцип однолинейности монодии не исключает вызревания в ней потенциалов к многоголосию, выражающихся в появлении гетерофонных элементов. Гетерофония – от греческого «другой» и «звук» – вид многоголосия, возникающий при совместном исполнении мелодии, когда в одном или нескольких голосах происходит отступление от основного напева. Гетерофонными элементами изобилует народное ансамблевое музицирование – голос и хур.



Данное двух- и трехголосие представляют собой «утолщение монодической линии, это скорее «многоголосная мелодия», а не собственно полифония. Эти зачаточные элементы как признак постепенного вызревания многоголосия стали основой поисков национальных композиторов [4, с. 29–30].

Народные протяжные песни исполнялись особой манерой: каждый продолжительный звук наполнен вибрато. По мнению исследователя музыкальной культуры народов Сибири Ю.И. Шейкина, в бурятском традиционном пении «...долгие звуки орнаментируются вибрацией, трелью и опеванием опорных тонов, и характерно, что несмотря на внешнюю спонтанность, практика протяжного пения достаточно консервативна и в мелодическом отношении опирается на строгие нормы реликтовых структур» [6, с. 301–302]. Для протяжного пения характерна ритмическая свобода, богатая орнаментированными внутрислоговыми распевами [1, с. 41].

Демонстрируя учащимся особый тембровый колорит звучания народных бурятских инструментов, педагог разбудит фантазию исполнителя к поиску фортепианного звука. С древних времен и до наших дней наиболее распространенным в практике народного музицирования является струнный смычковый инструмент хур – наиболее певучий инструмент, способный к убедительному воспроизведению широких кантилен [2, с.32].

Чанза – струнный щипковый инструмент. Корпус-резонатор обтянут змеиной кожей. Современная чанза четырехструнная, кварто-квинтового строя. Тембр «шуршащий, вибрирующий» [2, с. 35]. В бурятском народном инструментарии большое место занимают духовые инструменты: лимба, сур.

Лимба – поперечная флейта, изготовленная из древесины твердых пород. Представляет собой полую трубку цилиндрической формы, закрытую с одного конца и снабженную рядом отверстий.

Исполнители на духовых инструментах не только воспроизводили народные напевы, но и блестяще подражали пению птиц, завыванию ветра. Иочин – струнный щипковый инструмент, напоминающий гусли, но с более изысканным хрупким звуком. Тембр иочина «яркий, звонкий, создающий иллюзию хрустальной россыпи» [2, с. 38].

Ятага – также струнный щипковый инструмент, корпус представляет собой вытя-

нутый деревянный ящик, полый внутри. Звучание инструмента мягкое, нежное.

Следует обратить внимание учащихся на не всегда стандартное построение периодов в пьесах бурятской музыки. При этом нужно не терять ощущения единства всей композиции.

Национальная образная сфера диктует исполнителю особое настроение. Работа над звуком – самая трудная работа, так как тесно связана со слуховыми и душевными качествами ученика. Одним из наиболее эффективных средств, в данном случае, является слово педагога, словесная характеристика краски, тембра, колорита. Образная ассоциация, меткое сравнение, найденные педагогом, способствуют утончению тембро-динамического слышания музыки учащимся [5, с. 56].

Яркая звуковая палитра и тембровое разнообразие присутствуют в фортепианных пьесах бурятского композитора Баудоржи Базаровича Ямпилова. Композитор с детства знал бурятскую народную песню и продолжал изучать фольклорные богатства на протяжении всего творческого пути. В числе лучших сочинений Ямпилова балет «Красавица Ангара» (в соавторстве с Л. Книппером), оратория «Гудящие сосны» [3, с. 60].

В начале 70-х прошлого века им написана шестичастная фортепианная сюита «Детские картинки». Первая часть – «В степи» – представляет собой миниатюрную фугу на лаконичную тему, близкую народному напеву. Испокон веков бурятское музицирование происходило на открытом воздухе, в степи. Основой хозяйственного уклада бурят являлось полукочевое скотоводство, дополняемое охотой, рыболовством, собирательством. Одиноко звучит на степных просторах лимба, ей отвечает второй музыкант, затем кружево переключки становится трехголосным. Основная задача исполнителя – работа над полифонией, тембровой окраской голосов.

Вторая часть – «Танец кукол» – изящная танцевальная миниатюра, в которой преобладают звонкие, «колкие» звучности. На них опирается шутивно-скерцозная мелодия, богато украшенная мелизмами. Мелодию представляем в тембре чанзы и иочинов, аккомпанемент – ятаги.

В третьей части изложение темы становится одnogолосным, аккомпанемент более ажурным. Темп *andante cantabile* подчеркивает размеренность, мелодическую широту, помогает понять и раскрыть поэтический образ сибирской природы в этом произведении.



Четвертая часть – «Пейзаж» – программное произведение, состоящее из трех частей с контрастной серединой, рисующее картину природы. Бескрайние степи, тишина и безмятежность. В более подвижной средней части с помощью постепенного крещендо и расширения диапазона композитор передает смену настроения, пронесшийся ветер или дождь. Красота и пластичность основной мелодии в пьесе выгодно оттеняются прозрачным складом изложения аккомпанеента, в котором можно услышать басовые шаги хура, всплески аккордов ятаги, фигурации лимбы. Мелодическая красота темы тонко воспроизводит характер народной лирической песни с ярко выраженным национальным колоритом, основанным на пентатонике.

На основании всестороннего изучения и тщательного теоретического анализа выразительных средств пьесы постепенно складывается представление об эмоциональной атмосфере произведения. Закрепляются приемы исполнения, преодолеваются и отшлифовываются технические трудности, игровые действия доводятся до автоматизма, достигается художественная выразительность исполнения.

Работая над средствами выразительности, их особенностями, тесно связанными с национальными музыкальными традициями, ученик погружается в мир народной музыки. Благодаря этому он глубже чувствует свои национальные корни, обогащается духовно и делает важный шаг в формировании гармоничной личности.

Список литературы

1. Дашиева Л.Д. Традиционная музыкальная культура бурят. – Улан-Удэ: Из-во ОАО «Республиканская типография», 2005. – 188 с.
2. Китов В.В. Оркестр бурятских народных инструментов. – Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИИ, 2001. – 311 с.
3. Куницын О.И. Бурятская музыкальная литература. – Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1989. – 120 с.
4. Куницын О.И. Музыка советской Бурятии. – М.: Советский композитор, 1990. – 216 с.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1980. – 240 с.
6. Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири // Сравнительно-историческое исследование – М.: Восточная литература, 2002. – 356 с.

Боброва Любовь Викторовна
преподаватель МУДО

«Усть-Ордынская детская школа искусств»

Особенности переложения произведений для чанзы

Аннотация. С момента возникновения чанзы в процессе обучения в музыкальной школе одним из определяющих факторов развития исполнительства становится подбор концертного репертуара. В связи с этим, исполнители все чаще начинают обращаться и заимствовать произведения, написанные для таких инструментов, как домра, фортепиано, скрипка, флейта, гобой.

В статье рассматривается вопрос в осуществлении переложений для чанзы, с сохранением авторской идеи композитора, минимальное расхождение с оригиналом. В первую очередь при подборе репертуара педагог обращается к музыкальной литературе для домры, скрипки, фортепиано, флейты, гобоя. Из вокальной литературы, кроме народных песен, более всего привлекают вокализы и романсы. Необходимо максимально расширять образную сферу чанзового исполнительства, дать транскрипцию для чанзы с новых, ранее недоступных сторон.

Ключевые слова: чанза, транскрипция, переложения, особенности исполнения, стилистика, заимствование репертуара.

Чанза – бурятский струнный музыкальный инструмент, имеет монгольское происхождение. Хотя в некоторых источниках указывается китайское происхождение. В Бурятию шанз (монгольское название инструмента) был привезен из Монголии в конце 30-х гг. XX в. Его древнее название – шудрага, что означает «ударять», «скре-

сти». Поскольку на шанзе три струны, то китайцы называли его саньсянь, что означает «трехструнка». Со временем, отбросив слово сань, его стали называть саньцзы, что значит «струнный, имеющий струны». От этого слова произошло монгольское название «шанз», которое, в свою очередь, в Бурятии получило название «чанза» [1, с. 32]. Инструмент имеет цилиндрический корпус, мембрана изготавливается из змеиной, бычьей, козьей кожи. На чанзе натянуты 4 металлические струны. Основным приемом звукоизвлечения является удар медиатором.

Инструмент чанза популярен на территории Республики Тывы, Бурятии, Усть-Ордынского Бурятского округа.

Оригинальные произведения для чанзы композиторы стали писать в конце XIX начала XX веков, что обусловило отсутствие в репертуаре произведений старинного, классического, романтического стиля. Такое положение существенно сужало объем учебно-методического репертуара и концертный репертуар профессиональных исполнителей. Таким образом, жанр переложений в репертуаре народных инструментов и, в частности, чанзовом репертуаре является необходимым, сформировался естественным образом и имеет огромное значение в вопросе решения проблемы накопления репертуара. Решение проблемы репертуара посредством переложений музыкальных произведений, с сохранением специфических исполнительских приемов исполнения.

Творческая потребность музыкантов, желающих переработать или переосмыслить понравившийся музыкальный материал и адаптировать произведение для своего инструмента – добавляется не менее актуальная причина – создание педагогического и концертного репертуара.

Рассмотрим вариант, когда музыкальное произведение адаптируется для инструмента. В этом случае переложение свободное, дает возможность плавно соединять несколько пассажных эпизодов, применять октавные переносы, при которых масштабнее раскрывается тембровая окраска чанзы, более убедительно выстраивается динамико-фактурное нарастание. Возможен и вариант, когда инструмент адаптируется под музыкальный материал. Результат такого исполнения – точное повторение оригинала. В данном случае инструмент ограничен в рамках заданного регистра, тональности, иногда очень неудобных мелодических линий или пассажей. Оба вида имеют право на существование, но результат получается различным. Всегда необходимо помнить о том, что переложение – это компромисс, а звучание оригинала в любом случае более выгодно. Переложения может точно повторить оригинал, может быть внешнее сходство с оригиналом, но другое тембровое звучание [2, с.96].

В исполнительской практике бывают свободные переложения, в которых допускается небольшие фактурные изменения: октавные переносы, изъятие из текста целых музыкальных эпизодов, частичное изменение замысла композитора. Не будем забывать и о транскрипции, то есть о значительном изменении музыкального материала, где автор переложения становится соавтором композитора, изменяя драматургию сочинения и тональный план.

При исполнении переложения на чанзе обязательным требованием является сохранение оригинального колорита и специфики инструмента, для которого написано произведение, что требует от исполнителя хорошо развитого слуха, технической подготовки и художественного вкуса. В работе над переложением, исполнитель должен опираться на оригинальное звучание произведения, особенности инструмента, для которого написано произведение, характерные особенности стиля, жанра, творчества композитора и т.д.

При работе над исполнением на чанзе скрипичных произведений необходимо сопоставить природные особенности скрипки и чанзы, в частности акустических, динамических и фактурных возможностей. В сравнении со скрипкой чанза имеет различия: ограниченные природные акустические свойства, динамические возможности, рамки диапазона и технологии фактурные возможности, различные задачи технических приемов.

Тремоло на скрипке используется как колористический прием, а на чанзе тремоло является одним из основных приемов звукоизвлечения, поэтому тремоло в переложениях применяется в музыкальных эпизодах кантиленного характера. Не приспособлена к исполнению кантилена в высоком регистре, а перенос на октаву вверх искажает авторскую задумку.

Из-за неудобной аппликатуры крайне затруднительна работа над произведением. Использование в переложениях специфических приемов, разнообразной артикуляции (при отсутствии ее в оригинале) вместо октавных переносов, имитирующих звучание инструмента, для которого написано произведение, может частично решить существующие проблемы.

Исполнение обработок вокальной музыки также сопровождается определенными исполнительскими особенностями, связанными как со способом формирования вокального звука и его акустическими, динамическими, тембральными и техническими характеристиками, так и с особенностями формы и структуры вокальных произведений в их сочетании со стихотворным текстом. Основными особенностями вокального звука является объемность, вибрато, кантилена, мягкая атака начала звука, большие динамические возможности: направлять, расширять или фо-

кусировать звук и т. д. Одним из способов достижения высокого уровня исполнения вокальных произведений может быть мысленное пропевание одновременно с игрой на инструменте.

Инструментальная музыка таких эпох как барокко, классицизм, написана для скрипки, мандолины, лютни наиболее близка звучанию чанзы так, как звукоизвлечение у этих инструментов схожи. Инструментальная музыка XV–XVI вв., в частности в скрипичном искусстве, имитировала звучание и интонации человеческого голоса. Барочную музыку характеризовала «вычурность», причудливость форм и динамики, отсутствие естественности и орнаментальность. Музыка эпохи классицизма характеризуется строгими формами, элегантностью, канонизацией, раскрывает только строгие типологические черты, отбрасывая случайные индивидуальные признаки. Музыка эпохи романтизма характеризуется духовностью, личностной направленностью, страстностью, яркой контрастностью, ладовой сменой, требует применения дышащего штриха [3, с. 397].

Работа над «неоригинальными» произведениями в исполнительской практике требует от музыканта широкого музыкального кругозора, развитого слухового опыта, высокого уровня музыкальной культуры, аналитических способностей, развитой музыкальности и, конечно, знаний, особенностей инструментов, стилей, жанров и композиторского языка оригинальных произведений. Успех переложений исполнения на чанзе имеет прямую зависимость от правильности выбранных технических и художественных исполнительских приемов. Отбор исполнительских приемов идет путем развития технических приемов. Исполнитель производит этот отбор на основе слухового и двигательного опыта. Чем обширнее этот опыт, тем больше возможностей для воплощения музыкального образа.

Список литературы

1. Банеев Ю. А. Современные бурятские народные музыкальные инструменты. – Улан-Удэ, 1993. – С. 32.
2. Ненашева Т. А. Основные черты концертных форм XVII–XVIII вв. и принципы переложения концертов Антонио Вивальди для домры.: учебно-методическое пособие / М-во культуры Рос. Федерации, ФГОУ ВПО «Перм. гос. ин-т искусства и культуры». – Пермь : Пермский государственный институт искусства и культуры, 2009. – С. 96.
3. Пересада А.И. М-во культуры Рос. Федерации, Департамент культуры Администрации Краснодар. края. – Краснодар : Краснодар. изд.-полигр. произв. предприятие, 1993. – С. 397

Звук хора как важнейшее средство исполнения

Аннотация. В статье рассматриваются основные задачи, проблемы и методы поиска идеального хорового звука.

Ключевые слова: звуковой идеал, красивый певческий звук, цитаты ведущих хормейстеров.

Для всех хормейстеров во все времена важнейшим остаются вопросы строя, ансамбля, тембра и красивого певческого звука. По определению профессора С.А. Казачкова: «Хор – это ансамбль с ярко выраженным творческим лицом, своей темой, характером интерпретаций, своим звуком».

Звук хора! Его значение велико. Среди всех важнейших средств исполнения он занимает особое место и делает то, что не подвластно даже самым могущественным из них – темпоритму и динамике. В то же время звук хора труден в овладении, сложен в познании, невыразим в словесном описании. Певческие голоса – наиболее тонкие своеобразные музыкальные инструменты. Глубокое знание природы певческого голоса, умение пользоваться богатством его выразительных возможностей – одно из основных необходимых профессиональных качеств хорового дирижера.

Пение – единственный вид музыкально-исполнительского искусства, где музыкальное исполнение органически сочетается с необходимостью выразительного донесения речевого текста. Дикционная четкость – столь же необходимое качество хора, как и идеальный звук [1, с. 465].

Работа над звуком – это одна из главных задач, над которой должны работать все хормейстеры на хоровых занятиях.

На самых первых уроках музыки хормейстер объясняет ученикам, чем отличаются звуки от остальных, какой звук можно назвать музыкальным. Но далее в процессе обучения, преодолевая трудности нотного текста, ритма, темпа, иногда в силу своих слабых музыкальных данных, недостаточной музыкальной подготовки они начинают забывать о сути музыкального звука. И исполнение – будь то игра на фортепиано или пение – работа с хором сводится к формальному выучиванию нотного текста. «А между тем звук – это материя музыки, ее плоть. Он должен быть главным содер-

жанием наших повседневных трудов» (Русский пианист Г. Нейгауз). Звуковая выразительность является важнейшим исполнительским средством для передачи музыкально-художественного замысла, поэтому работа над звуком должна занимать центральное место в процессе обучения любого музыканта.

Начало этой работы относится к первым урокам. А совершенствование, поиск идеального звука не имеет предела. Мы можем различать игру одного музыканта от другого, один хор от другого. Каждый хор отличается исполнительским составом, каждый хор поет таким звуком, которого требует от него хормейстер, добиваясь «идеального звучания». Легкость, полетность, звонкость, гибкость, естественность звучания – вот основные качества детского вокального звука, которые всегда ценились, и к чему стремятся хормейстеры всегда. При этом хормейстер должен обязательно учитывать возрастные особенности детей, их физиологические данные. Например, ребята в младшем школьном возрасте в большинстве должны петь светлее по тембру, т.к. в этом возрасте им важно научиться пользоваться головным резонатором. В старших классах, работая над расширением диапазона, разнообразием тембровых красок, наряду с головным учим пользоваться грудным резонатором, добиваясь микстового звучания, использования *vibrato* [5, с.122].

Выходя к хору, хормейстер своим внутренним музыкальным звуком должен представлять идеальное звучание хора, с которым ему предстоит работать. Зная определенный уровень музыкальной подготовки учеников, учитывая их возраст, возможности, количество детей в хоре, мы должны заранее «слышать», каким вокальным звуком они могут петь в идеале.

С первых же занятий внимание ребят обращается на формирование качества звука и выработку основных певческих свойств голоса – звонкости, полетности, являющихся главным источником красоты детского певческого звука. Этому можно научить, только привив определенные певческие навыки дыхания, звукообразования, звуковедения, артикуляции, дикции, фразировки. Некрасивому, гнусавому, крикливому звуку противопоставляется звук нежный, мягкий, округлый, тембристый.

Вот некоторые фразы, которые заставляют петь выразительно, не допуская небрежности: ищите музыкальный смысл; стремитесь к красоте и душевности тона, к разнообразию и гибкости, точно выражая изгиб музыкальной мысли; тембр – вот что нужно в звуке; пойте тепло, красиво, божественно, возвышенно; ориентируйтесь на точность звуковой окраски, колорита; уберите жесткость; звук должен литься с неба; хоровой звук должен сиять; прививать «культуру звука», воспитывать бережное любовное отношение к звуку – наша задача; мы не просто поем звуки, мы при-

касаемся к душе человека; чтобы вас услышали зрители, не обязательно петь громко, но обязательно красиво и выразительно; нельзя допускать «голых» звуков, неокрашенных, без тембра. Только верно найденная краска и рождает вдохновение к пению.

Следующий важный этап в проблеме поиска звукового идеала для хормейстера — это самому петь «идеальным звуком», анализировать собственные ощущения. Самому целесообразно рационально дышать, чисто интонировать, свободно, активно артикулировать, пользоваться резонаторами и т. д., таким образом находить ту или иную тембровую окраску в голосе [2, с. 158]. Педагог должен строить вокально-хоровую работу через собственные ощущения, помогая детям через такие же ощущения прийти к желаемому результату. Хормейстеру необходимо ответственно относиться и к собственному показу, не допускать небрежности.

Следует обратить особое внимание умению услышать конкретное произведение в идеально звуковом варианте.

Желательно работать над нотным текстом без инструмента — с помощью внутреннего слуха, чтобы неудачно извлеченные звуки не раздражали и не отвлекали. Уместно исполнять произведение вслух в нескольких вариантах, чтобы выбрать понравившееся.

Произведение удобно дробить на множество эпизодов и каждый подвергается детальному рассмотрению. Эти эпизоды своего рода упражнения на передачу того или иного состояния, мысли, чувства.

Когда трудно определить звук — найти несколько вариантов и даже пойти от обратного. Умение постигать смысл фактуры, «расшифровать», разгадать ноты — ключ к овладению стилем произведения, важное подспорье для приобретения самостоятельности в работе с хором. Важно уметь работать над отдельной интонацией. Нельзя заучить, а потом стремиться удачно повторить. Надо уметь отыскать каждый раз заново нужный звук [6, с. 150].

Выразительность достигается путем кропотливого, тончайшего распределения во времени звуковых сопряжений, выверения ритмических соотношений, динамических градаций (фразировки) [4, с. 123]. Хоровик обязан быть волшебником, творящим с хором звуки. Работа над звуком — не простой процесс, он требует от музыканта активной эмоциональной и слуховой включенности. Мало «одеть» звук, отыскав нужные краски, труднее всего ощутить его во времени, проследить его жизнь — от зарождения до затухания. Предвосхищение звука связано с активным дыханием. Очень важно и продолжение звука. Нельзя петь «вяло» в ожидании следующего звука. Надо доби-

ваться звуков «несущих» [3, с.215]. Звук не может исчезнуть сразу – он должен оставлять след. Яркие впечатления связаны с хоровыми выступлениями, когда после дирижерского снятия заключительный аккорд остается звучать под сводами концертного зала.

Обучение внешней стороне выразительного интонирования – занятие малопродуктивное. Прежде всего, необходимо «зажечь» учащегося, активизировать его эмоциональную сферу, разбудить интонационную отзывчивость. Одно из основных направлений подобного воспитания «чувств» – метод ассоциативно-образных характеристик. Он не нов в музыкальной педагогике. Так пишет об этом Теплов: «Восприятие чувствующее, потом «думающее»». Важно не сводить его к беспочвенному фантазированию, а умело применять как художественно-образные, так и простые житейские ассоциации» [7, с. 234]. И, если эти сравнения понятны детям, они помогут им понять, ощутить образ, содержание, звуковые краски музыкального произведения. Не зря существует терминология: «звуковая кухня», «звуковая лаборатория», «звуковая палитра». В работе над звуком можно рекомендовать следующие методы:

«Портрет».

«Мотылек» Р. Шумана. *Кто такой мотылек? Что он делает на лугу? Как он порхает?*

Каким может быть ребенок, который увидел этого мотылька и успокаивает его – «не трону тебя»? – добрым или жестоким? И т.д.

В ответах ребят мы слышим определения – «легкий», «полетный», «подвижный», «добрый», «светлый». Значит, таким и должен быть «идеальный звук» в этой песне.

«Звуковая палитра».

«Зима» Ц. Кюи. *Какими красками можно нарисовать этот пейзаж? – Серебристо-холодными, темно-серыми.*

А море в произведении Ю. Тугаринова «Я рисую море?» – Бирюзовыми, ярко-голубыми.

Если «Зима» нужно спеть холодным, темным звуком, то второе произведение – светлее, мягче, теплее, романтичнее.

«Настроение».

Й. Гайдн «Мы дружим с музыкой» – *светлое содержание определяет светлое, радостно-торжественное, упругое звучание.*

«Сказка».

Р. Шуман «Песочный человечек». *Что это за человечек, который приходит по вечерам к ребятам и сыплет на глазки сладкий песочек, чтобы они уснули? Сказо-*

чный, волшебный, маленький, очень-очень добрый, а значит, голос должен звучать волшебно, легко, свободно, сказочно, очень приветливо, с улыбкой.

В работе над произведением можно комбинировать эти методы. И так от палитры образов и настроений переходить к партитуре звучаний.

«Умение сделать хора чистым, активным, выразительным – вот трудная задача, от которой и зависит вопрос быть или не быть хоровому коллективу» (Л. Абелян). Некоторые хормейстеры придерживаются такой точки зрения, что звук хора должен быть темброво-красочным, ярким, объемным. Другие предпочитают инструментальный, светлый, легкий звук, полетный, мягкий, теплый. Например, так поют прибалтийские хоры.

И в завершении хотелось бы сказать: не надо бояться неудач. За ошибками, поисками, огорчениями неизбежно придет радость удачи, радость быть нужным детям. И большая радость, когда хор начинает петь красиво и слаженно. Когда увлеченно загораются глаза хористов и слушателей. Это чувство ни с чем не сравнимо.

Список литературы

1. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М. : Музыка, 1968. – 676 с.
2. Емельянов В.В. Развитие голоса. – СПб. : Композитор, 2003. – 176 с.
3. Самарин В.А. Хороведение и хоровая аранжировка. – М. : Академия, 2002. – 352 с.
4. Соколов В. Работа с хором. – М. : Музыка, 1967. – 228 с.
5. Стулова Г.П. Теория и практика работы с детским хором. – М. : Музыка, 2002. – 176 с.
6. Струве Г. Школьный хор. – М.: Просвещение, 1981. – 191 с.
7. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М., 1985. – 384 с.

Демешева Аюна Николаевна,
преподаватель МУДО

«Усть-Ордынская детская школа искусств»

Влияние музыкальной школы на развитие ребенка

Аннотация. Музыка является одним из самых универсальных средств нравственно-эстетического воспитания, формирующего внутренний мир ребенка. Доказано, что музыка, будь она классическая и мелодичная, оказывает только положительное влияние на человека, но на животных и даже на растения, стимулируя их рост и развитие. Влияет она, как и любое другое искусство, на развитие ребенка. В данной

статье рассмотрено положительное влияние обучения детей в музыкальной школе.

Ключевые слова: развитие, музыка, музыкальная школа, творческие способности, музыкальные способности, интеллектуальный рост.

С самых первых дней своей жизни ребенок открыт для музыки и постоянно тянется к ней. Любые занятия музыкой расширяют сознание, обогащают духовно и эмоционально. Если заниматься музыкой с детства, развитие ребенка проходит более гармонично. Он становится чутким к красоте, совершенствуется его мышление, расширяется кругозор, повышаются интеллектуальные и творческие способности. Причем не обязательно сразу вести кроху в музыкальную школу, учить петь или играть на инструментах. Иногда достаточно просто включить красивую мелодию.

В настоящее время проблема развития и воспитания очень актуальна. Современный мир все больше «втягивает» подрастающее поколение в виртуальный мир, все больше в руках детей мы наблюдаем не книгу, а гаджеты. Поэтому родителей все больше беспокоит вопрос свободного времяпрепровождения детей. В настоящее время школы искусств очень востребованы, но только среди родителей.

Детей же интересует совсем другая действительность. Когда подрастает ребенок, перед родителями встает серьезный выбор: как занять свободное время ребенка, какие дополнительные занятия будут ему интересны, где ребенок мог с увлечением заниматься и развиваться? И к счастью, многие родители приводят ребенка в музыкальную школу, сами того не подозревая, какой огромный вклад вносят в развитие подрастающего поколения.

«Разнообразные исследования, выполненные в разных странах, показывают благотворное влияние музыки на интеллектуальный рост детей. Эффективность музыкального воздействия на человека, особенно в восприимчивом детском возрасте, объясняется той интимной связью, которая на протяжении всего процесса эволюции человека установилась между музыкальным искусством и мозгом» [1, с. 440].

Двери музыкальной школы или школы искусств всегда открыты для любого ребенка. Нельзя говорить об отсутствии музыкальных способностей у детей, их проявление во многом зависит от воспитания и обучения. Те родители, которые «отдали» своего ребенка в школу искусств, видят в этом только положительные моменты. Какие же плюсы обучения ребенка в музыкальной школе нам известны?

- *Ребенок занят несколько дней в неделю в школе – минимизировано влияние улицы.*
- *Ребёнок в большей степени защищен от гаджетов, компьютерных игр и интернетзависимости.*

- Ребёнок становится более организован, умеет правильно распределить время.
- Пальцевая техника игры на инструменте влияет на развитие гибкости головного мозга.
- Формирует абстрактно-логическое мышление.
- Начинает лучше учиться в общеобразовательной школе, опережая своих сверстников по математике и другим точным наукам.
- Значительно осведомлен в вопросах мировой культуры и искусства.
- Преодолевая лень и неусидчивость, учится достигать поставленной цели трудом.
- Научившись музицировать, становится востребованным и привлекательным.
- Общается с более интеллектуальными сверстниками.

Это основные положительные моменты, все перечислить сложно – их великое множество. Музыка способна сделать человека счастливым. В музыке можно найти опору, поддержку и вдохновение, через нее можно выразить себя и сказать людям о том, что тебя волнует, найти отклик в сердцах людей. И как верно и точно сказал о музыке композитор Дмитрий Шостакович: «Любите и изучайте великое искусство музыки. Оно откроет вам целый мир высоких чувств, страстей, мыслей. Оно сделает вас духовно богаче. Благодаря музыке вы найдете в себе новые неведомые вам прежде силы. Вы увидите жизнь в новых тонах и красках» [2, с. 75].

Любое приобщение детей к искусству пробуждает в них все то хорошее, индивидуальное, неповторимое, чем одарила их природа.

Список литературы

1. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности – М. : Таланты-XXI век, 2004. – 496 с.
2. Д. Шостакович о времени и о себе, 1926–1975 / [Сост. и предисл. М. Яковлева]. – М. : Сов. композитор, 1980. – 375 с.

Учебно-воспитательная работа в оркестре бурятских народных инструментов

Аннотация. В статье отражены путь создания бурятского оркестра, роль бурятских народных инструментов в формировании музыкальных и национальных ценностей в сознании учащихся. Описана специфика работы с оркестром бурятских народных инструментов в детской школе искусств.

Ключевые слова: бурятские инструменты, оркестр, коллективная работа, национальные традиции, воспитание учащихся, музыкальный коллектив, оркестровый класс.

Игра в коллективе играет особую роль в воспитании учащихся музыкальных школ, а исполнительство в оркестре бурятских народных инструментов особенно. Оно формирует особое отношение к национальным традициям в сознании учащихся. Поэтому обучение на национальных инструментах является принципиально важным фактором национально-ориентированного воспитания молодежи.

Оркестр бурятских народных инструментов – музыкальный коллектив с тембровой самобытностью и уникальной исполнительской манерой, репертуар которого, в большей степени, отражают традиции исконного национального музыкального творчества бурятского народа.

Как известно, бурятское народное инструментальное музицирование было индивидуальным (сольным), ансамблевых же традиций не существовало. Наблюдалось сольное аккомпанирование пению, а также музыкальное сопровождение танцев. Отсутствие ансамблевых традиций делало сложным решение вопроса: каким путем идти при создании народного оркестра. Разгорелась острая дискуссия на эту тему. Предлагалось два пути формирования оркестра: типа храмового оркестра дацанов (Б. Сальмонт, Д. Иванов, фольклорист и этнограф Б. Бадрино, Н. Дамбинов) и типа оркестра русских народных инструментов (композитор, дирижер, фольклорист П. Берлинский).

Был выбран путь соединения бурятских национальных инструментов (народных и храмовых) по схеме оркестра русских народных инструментов. Благодаря

бережному использованию опыта обеих культур, бурятский народный оркестр стал явлением самобытным, а во многом и уникальным [2, с. 4].

Затем необходимо стало решить две важные задачи – унификации и реконструкции национальных инструментов. Это было необходимо, поскольку в быту инструменты изготавливались из подручных материалов, которые не имели стабильного размера и строя. Реконструкцией занимались мастера Н. Халбаев, А. Баторов. А также была привлечена Экспериментальная мастерская Ленинградского НИИ музыкальной промышленности (мастер-конструктор П. Шошин).

В XX в. появились следующие бурятские оркестры: Оркестр Бурят-Монгольской филармонии (1939–1951); Оркестр Государственного театра песни и танца (ГТПиТ) «Байкал» (с 1942 г.); Оркестр им. Ч. Павлова Бурятской государственной телерадиокомпании (с 1967 г.), и другие профессиональные, учебные и любительские коллективы [2, с. 4].

Коллективная работа в оркестровом классе, общность целей и задач формирует сознательное отношение и является эффективной формой учебно-воспитательного процесса [1, с. 4].

Занятия в оркестровом классе проходят в соответствии с учебной программой, написанной Доржижановой О.В. Посещают оркестр учащиеся с четвертого класса. В оркестровом классе учащиеся получают следующие умения и навыки:

- применять в оркестровой игре практические навыки игры на инструменте, приобретенные в специальных классах;
- слышать и понимать музыкальное произведение, его основную тему, подголоски, вариации и т.д., исполняемые как всем оркестром, так и отдельными оркестровыми группами;
- исполнять свою оркестровую партию;
- понимать дирижерские жесты;
- уметь читать оркестровую партию и ориентироваться в ней [1, с. 10].

Специфика работы с оркестром требует занятий по оркестровым группам и партиям. Это необходимо особенно в начальный период. В оркестровой практике существует два способа разучивания репертуара – общеоркестровый и групповой. Их следует сочетать и чередовать. Для выработки единых приемов игры и штрихов лучше объединять в группы учащихся, играющих на инструментах одинакового строя и одинакового способа звукоизвлечения. Оркестр иногда также разбивается на две группы: ведущую и аккомпанирующую. Возможно разделение оркестра на группы, состоящие из однородных инструментов. Затем полезно соединять аккомпанирую-

щую группу с инструментами, ведущими мелодию.

Важнейшими требованиями совместной игры являются одинаковые ощущения характера и темпа произведения, соответствие приемов звукоизвлечения.

Во время сводных репетиций лучше не делать слишком много замечаний учащимся и остановок игры, т.к. это отвлекает их и рассеивает внимание (фиксируются лишь грубые ошибки, внимание обращается на существенные детали и общий характер исполнения разучиваемого произведения).

Одним из важнейших условий успешной работы на репетиции является хороший строй оркестра. Поэтому качеству строя постоянно уделяется самое пристальное внимание. Также необходимо научить учащихся начинать пьесу с любого места в нужном темпе, поэтому для удобства репетирования, произведение желательно делить на небольшие части: предложение, период и т.д.

Репертуарный план работы в классе оркестра предусматривает знакомство с произведениями, различными по жанрам и стилю. Педагогу необходимо руководствоваться принципом постепенности и последовательности обучения. Подбор интересного нотного материала, соответствующего степени продвинутости оркестра, является одним из важнейших факторов его успешной работы. Учитывая наличие в оркестре учащихся разных классов и их различную подготовку, нужно подбирать произведения, доступные по содержанию и техническим трудностям для каждого участника коллектива. Завышение репертуара ведет к загрузке учащихся утомительной и ненужной работой [3, с. 8].

Далее руководитель, учитывая уровень подготовки оркестра, должен пополнять репертуар новыми произведениями. В репертуаре должны быть произведения, которые можно было исполнять на разных мероприятиях, т.е. различных по характеру и содержанию.

Большое учебно-воспитательное значение имеют концертные выступления. Которые развивают чувство ответственности, артистичность, внимание. Концертное выступление – ответственный момент. Оно является результатом кропотливой работы любого коллектива. Все то, чему учили в классе оркестра, проявляется, реализуется на выступлении [1, с. 9].

Публичное выступление – это своего рода экзамен, но также и праздник для оркестра. До концерта руководитель проводит большую организационно-подготовительную работу. Концертное выступление быстрее выявляет недоработки не только художественного, но и организационного порядка.

Участие в конкурсах активизирует творческий процесс. Ставит перед оркестром

задачи повышения уровня исполнительского мастерства. Поэтому исполняемая программа должна быть разнообразной, интересной. Должна соответствовать условиям и требованиям конкурса.

Перед оркестром стоит задача создания индивидуального образа исполняемого произведения, основанного на собственном творческом почерке. Творческий почерк проявляется не только в манере исполнения, но и в оформлении костюмов, в сценической дисциплине.

Исполнительство, работа в творческом коллективе играет особую роль в воспитании подрастающего поколения. Музыкальные национальные ценности, передаваемые из поколения в поколение, формируют в сознании учащихся особое чувство народности, любви к своим национальным традициям. Коллективное музицирование в оркестре бурятских народных инструментов является важным фактором национально-ориентированного воспитания молодежи.

Коллективная работа, общие цели и задачи при разучивании и исполнении музыкальных произведений формируют сознательное отношение к делу, чувство ответственности перед коллективом, делают класс оркестра эффективной формой учебно-воспитательного процесса [1, с. 4].

Список литературы

1. Доржижанова О. Программа учебного предмета В.02.УП.02. Оркестровый класс дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства «Народные инструменты». Для учащихся 4-8 классов. Срок реализации – 5 лет. Усть-Ордынский, 2022.
2. Китов В. Моя Бурятия. – Улан-Удэ: Изд-во ОАО «Республиканская типография, 2005.
3. Кузнецова С. Программа для детских музыкальных школ. Оркестровый класс. – М., 1972.

Жамбалова Людмила Трофимовна,
Преподаватель фортепиано
МУДО «Усть-Ордынская ДШИ»

Работа над музыкальным произведением в классе фортепиано

Аннотация. В данной статье кратко описаны этапы работы над музыкальным произведением, основная цель обучения игре на фортепиано, задачи преподавателя и необходимость обучения элементам чтения нот с листа, умению грамотно разбирать нотный текст.

Ключевые слова: задачи исполнителя, этапы процесса работы над произведением, педагог, ученик, произведение, содержание.

Задача исполнителя – наиболее правдиво передать содержание произведения, рельефно, выпукло, заострённо раскрыть существенные стороны художественного образа. Вагнер Р. в своих «Письмах. Дневниках.» писал: «Только исполнитель является настоящим художником. Всё наше поэтическое творчество, вся композиторская работа наша – это только некоторые хочу, а не могу, лишь исполнение даёт это могу, даёт искусство». (Из книги Савшинский С. «Пианист и его работа»)

При разучивании музыкального произведения необходимо помнить, что творческая деятельность возможна лишь при полном – без малейшего отвлечения – сосредоточении внимания на развитии художественного образа.

Эти требования должны быть предъявлены не только к профессиональным музыкантам, но и к исполнению учащихся музыкальных школ.

Проникновение в содержание. Задача первой стадии изучения произведения – «созерцательное проникновение в его эмоциональный и духовный мир» (Ганс Безеле – автор трудов в области теории пианизма). Для этого необходимо всесторонне изучить произведение, глубоко проникнуть в его содержание. Начиная с детского возраста воспитывать в своих учениках необходимость вникать в содержание произведения на протяжении всей работы над ним. Это способствует улучшению качества исполнения, а также предостерегает от явления, когда произведение надоедает и перестает интересовать ученика.

Каждое произведение надо изучать детально и глубоко, насколько это доступно исполнителю на данном этапе его развития. Практика подтверждает, что ученик растёт больше на тех произведениях, которые обстоятельно разучиваются на уроке с педагогом.

Этапы процесса работы над произведением:

Первый этап – ознакомительный. Разучивание музыкального произведения условно можно разделить на ряд этапов. Начинается оно с предварительного проигрывания, которое в музыкальной подготовке часто называют суммарным. Такое проигрывание необходимо для предварительного общего ознакомления с произведением, ибо первое – самое свежее и самое яркое представление о нем стимулирует дальнейшую работу учащегося.

Главным и необходимым условием для всех школ, систем и методов обучения музыке – научить разбирать музыку, научить разучиванию! Начинать работу над

произведением необходимо с проигрывания всего произведения целиком, прочитать его с листа. В мире встречаются мастера, которые довели это умение до высокой виртуозности. Другое дело мало умеющие ученики, читающие ноты «по складам». Правило необходимого просмотра произведения сохраняет полную силу. Понятно, что плохо читающий с листа ученик затратит на разбор произведения больше времени, его представление о пьесе будет более смутное, неточное, а само произведение будет мало похоже на первоначальную гипотезу.

Эта стадия короткая, она необходима только для того, чтобы появился аппетит к работе над произведением.

Второй этап – детальная работа над произведением. Рациональное расчленение пьесы на «куски» и углубленное, разностороннее изучение каждого фрагмента, техническое освоение и художественная отделка каждого фрагмента (работа над звуком, фразировкой), игра наизусть, работа над целостностью формы исполняемого произведения.

Учащийся медленно проигрывает произведение, останавливается на всех его трудных местах, вникает в текст (в его ритмические, звуковысотные, динамические, фактурные особенности). На этой стадии работы он должен абсолютно точно усвоить нотный текст, разобраться в строении произведения.

Обязанность педагога следить, чтобы ученику было понятно все до мельчайших подробностей, чтобы он не допускал ритмических неточностей или гармонических упрощений. Подобные ошибки чаще всего происходят в тех случаях, когда ребенок, еще не разобрав как следует текст, пытается исполнить его наизусть. Требовать, чтобы произведение выучивалось наизусть можно только убедившись, что ученик хорошо разобрался в музыкальном тексте. Не менее важной на этой стадии изучения произведения является работа по подбору аппликатуры. Если в нотах аппликатура не обозначена, надо ее расставить, а если это уже сделано, ее необходимо уточнить, ибо не всегда аппликатура, предназначенная для одного исполнителя, будет удобна для другого. Некоторые ученики невнимательно относятся к аппликатуре. Чтобы выработать у них надлежащее отношение к этому важному делу, можно предложить им расставить аппликатуру самостоятельно, а потом откорректировать свой вариант с преподавателем.

После того, как юный музыкант получит общее представление о произведении (суммарно проиграв его и подробно ознакомившись с ним путем разбора нотного текста), начинается стадия его разучивания – техническая отделка. Здесь необходимо еще раз подчеркнуть, что работа над произведением делится на стадии условно, для

лучшего освещения вопроса. На практике эти стадии резко не разграничиваются, только в процессе разучивания делается ударение на том или другом виде работы.

В период технической отделки произведения главная задача ребенка – окончательно определить технические приемы для лучшего воплощения авторского замысла.

Как разделить на куски?

- В основе членения лежит музыкальная логика произведения, т.е. естественное деление на периоды, предложения. На отдельные интонации в мелодической фразе, на отдельные фигуры в быстром пассаже. Не делить на такты!
- При работе над отдельным фрагментом, не следует закреплять его логические границы, т.к. могут образоваться «швы». Во избежание этого, нужно разучивать данный кусок, захватывая начало предыдущего по принципу наложения.
- Куски, на которые будет делиться то или иное произведение, бывают разного характера, содержащие различные пианистические задачи. Они делятся на медленные, которые будут трудны в звуковом отношении и быстрые, в которых к звуковым трудностям добавятся моторные.

В каком порядке разучивать отдельные элементы?

Наиболее продуктивным способом является выделение «лакомых» для пальцев мест. Но на начальном этапе разучивания придерживаться обычной последовательности.

Сколько по времени работать над каждым элементом?

Австралийского преподавателя Ричарда Канта подчеркивал: «Нельзя слишком долго работать над одним куском, добиваясь окончательного результата в один присест. Гаснет интерес к нему. Необходимо переварить то, что наработали пальцы. ... Для того чтобы играть на пианино нужно повторять некоторые элементы много раз. При этом обязательно нужно спать (ночью) между повторениями для того, чтобы подсознание могло выполнить свою работу. Когда произведение вам снится, это значит, что процесс обучения запущен, это доказательство того, что подсознание работает. ... Для того чтобы выучить что-то за минимальное время и с минимальными усилиями, необходимо с полной концентрацией прорабатывать небольшие элементы в течение 15–20 минут, а затем забыть о произведении до следующего дня.

На следующий день опять нужно повторить ту же процедуру (тот же отрывок в течение 15–20 минут) и опять отложить произведение до следующего дня. Такие повторения необходимо делать столько дней подряд, сколько потребуется для того, чтобы вы могли сыграть разучиваемый элемент абсолютно безошибочно. Даю 100 % гарантию, что это займет у вас не более семи дней. Это требует невероятной дисциплины

и регулярности, но работает магическим образом».

С чего начинать работу над произведением? Какова ежедневная последовательность работы?

Неразумно откладывать трудное «на потом», когда мозг устал. Рациональнее всего начинать занятия утром. Без разыгрывания сыграть разок-другой трудный пассаж в темпе, который учили накануне. Результат, скорее всего, будет плачевным, но зато появится ориентир для ближайшей работы.

Третий этап — завершающий, подготавливающий к концертному выступлению: выявление целостности произведения, реализация исполнительского замысла, воспитание творческой свободы исполнения.

На этом этапе очень важно воспитывать ответственное отношение к публичному выступлению и умение преодолевать чрезмерное волнение на эстраде.

Воспитание у ученика способности слышать, охватить все произведение в целом и умение исполнить его на эстраде — важная задача на заключительном этапе работы.

Восприятие музыкального произведения всегда связано с прослушиванием его в целом. В этом нам может помочь возвращение на ранние этапы работы, такие как повторное прослушивание в аудио, видеозаписи. Это позволяет сравнить свою интерпретацию с трактовкой великих пианистов, обогатить опыт эстетического восприятия.

Пройдя предыдущие стадии работы над произведением, ученик постепенно достигает самостоятельности, овладевает навыками самовыражения. Двигаясь сначала по пути подражания, он начинает вносить в исполнение свое отношение. При этом необходимо развивать у ученика чувство меры и прививает художественный вкус.

Исполнительская яркость является признаком несомненной артистической одаренности. Она свойственна не каждому ученику, но развивая это качество, педагог может добиться определенных результатов.

Практика концертных выступлений показала, что яркость передачи музыкального образа тесно связана с эмоциональной стороной исполнения. Зачастую, выучив произведение, ученик не может исполнить его с внутренней свободой, раскрыть образное содержание. Большое значение, на наш взгляд, имеет выбор концертного репертуара, где особенно важно жанровое, фактурное разнообразие, яркая образность — все это способствует увлеченности данной музыкой и самим процессом исполнения.

Исполнительская свобода не сможет раскрыться в полной мере, если ученик не имеет достаточного опыта публичных выступлений. Эстрадное выступление подводит итог всей проделанной работы. Очень важно, чтобы исполняемое произведение стало для ученика любимым, творческое вдохновение юному музыканту. Яркое, эмоциональное исполнение всегда будет иметь большое значение, а иногда может оказаться крупным достижением для ученика и для педагога.

Уметь настраивать ученика перед концертным выступлением, вселять уверенность в своих силах, а после выступления отметить положительные результаты, проявляя при этом корректность в выражении критики – вот проявление профессионализма педагога. Роль педагога в процессе работы над музыкальным произведением огромна. Участие его должно быть активно-творческим на всех этапах работы.

В заключении стоит отметить, что творческое общение педагога со своим учеником не укладывается в формат перечисленных этапов работы. Воспитание юного пианиста не поддается регламенту учебного процесса, оно не имеет предела. Начиная с первых уроков, мы стараемся вложить в каждого ученика частичку своей души, привить любовь к самому прекрасному из искусств, используя при этом весь педагогический талант и большой опыт.

Список литературы

1. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л. : Музыка, 1986.
2. В классе А.Б. Гольденвейзера. – М., 1986.
3. Гофман И. Фортепианная игра. – М. : Музгиз, 1961.
4. Игумнов К.Н. Проблемы исполнительства. // Сов. искусство, 1932.
5. Любомудрова Н.А. Методика обучения игре на фортепиано. – М. : Музыка, 1986.
6. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – М. : Классика XXI, 1999.
7. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. – М. : Советский композитор, 1984.
8. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. – М. : Просвещение, 1984.

Мишустина Анна Константиновна,
преподаватель высшей категории
МБУ ДО «Боханская ДШИ»

Принципы работы над полифоническими произведениями в фортепианном классе ДШИ

Аннотация. Для общего музыкального воспитания учащихся детской музыкальной школы большое значение имеет развитие полифонического слуха. Без способности услышать всю музыкальную ткань произведения, проследить во время игры за всеми линиями музыкального изложения, их согласованием, соподчинением друг другу, исполнитель не может создать художественно полноценный образ. Играет ли ученик гомофонно-гармоническую или полифоническую пьесу, ему всегда необходимо понять

логику движения элементов фактуры, найти главные и второстепенные ее линии, построить музыкальную перспективу разных планов звучания.

Ключевые слова: полифония, виды полифонии, контрастная полифония, имитационная полифония, полифонические обработки, полифоническая трудность, полифоническая фактура, стреттная имитация, полидинамика, противосложения, каденционные обороты, подголоски.

Виды полифонии

С элементами полифонии учащиеся сталкиваются уже в первоначальном периоде обучения. Необходимо знать, какие бывают виды полифонии и в чем их сущность. «Полифония» – греческое слово. В переводе на русский язык оно означает «многоголосие». Каждый голос в полифонической музыке мелодически самостоятелен, поэтому все голоса выразительны и напевны [1, с. 99].

Подголосочный вид (многоголосные русские песни) в основе – развитие главного голоса (в песне – запева). Остальные голоса его ответвления более или менее самостоятельны. Они способствуют увеличению общей распевности мелодического развития (нотный пример – рус. нар. песня «А я по лугу»).

Контрастная полифония основана на развитии самостоятельных линий, для которых не характерна общность происхождения от одного мелодического источника (Баховские сочинения). На первый план выступает то один, то другой голос (нотный пример И. Бах «Менуэт»).

Имитационная полифония основана на последовательном проведении в различные голоса, либо одной и той же мелодической линии (канон), либо одного мелодического отрывка – темы (фуга). Все голоса в целом равнозначны, но в фуге (разновидность фугетта, инвенция) ведущая роль у голоса с темой, в каноне у голоса, содержащего наиболее индивидуализированную часть мелодии (нотный пример – И. Бах «Двухголосная инвенция» ре минор) [1, с. 101].

Принципы работы над различными видами полифонии в младших классах ДШИ

Для начинающих самой доходчивый по содержанию учебный материал – это мелодии детских и народных песен в одноголосных переложениях. Песни необходимо выбирать простые, но содержательные, с яркой интонационной выразительностью, с четкой кульминацией. Далее привлекаются чисто инструментальные мелодии. Таким образом, в центре внимания ученика – мелодия, которую надо

сначала выразительно спеть, затем выразительно сыграть на фортепиано. Сначала работа ведется над полифоническими обработками народных песен подголосочного склада. Необходимо рассказать ученику, что начинал песню запевала, затем подхватывал хор («подголоски», варьируя ту же мелодию). Надо разделить роли. Ученик поет и играет запевалу, педагог – хоровую партию на фортепиано. Затем поменяться ролями, выучив предварительно все голоса наизусть. Ученик ощущает самостоятельную жизнь каждой партии и слышит всю пьесу целиком, в сочетании обоих голосов. Далее, обе партии играет ученик, это создает образное восприятие голосов. Так же разучивается ряд других пьес подголосочной полифонии [1, с. 104].

Понятие имитации нужно раскрыть на примерах доступных ученику. «На зеленом лугу...» – напев повторяется октавой выше, как «эхо», мелодию играет ученик, эхо – педагог, потом наоборот. Особенно это полезно, когда имитация сопровождается мелодией в другом голосе. Сразу приучать ученика к ясности в поочередном вступлении голосов и к четкости их проведения и окончания. Верхний голос – f, эхо – p, т.е. необходимо контрастное динамическое воплощение каждого голоса. Чтобы ученик слышал не только сочетание двух голосов, но и различную их окраску. После освоения простой имитации (повторение мотива в другом голосе) начинается работа над пьесами канонического склада, построенными на стреттной имитации, которая вступает до окончания имитируемой мелодии. Тут уже имитируется не одна фраза или мотив, а все фразы до конца произведения. Преодолевая эту новую полифоническую трудность, работать поэтапно:

- сначала переписать пьесу в простой имитации, ставя паузы в соответствии в соответствующих голосах;

- далее уже мотивы переписываются в стреттной имитации, по частям (каждый мотив отдельно, с паузами). Ансамблевый метод работы здесь ведущий [1, с. 106];

- далее весь текст играется в ансамбле, но уже в авторском варианте, потом все играет сам ученик. Затем это упражнение можно играть по слуху от разных нот.

Что выносит ученик для себя? Он быстрее привыкает к полифонической фактуре, ясно осознает мелодию каждого голоса, их соотношения по вертикали. Видит, схватывает внутренним слухом несовпадение во времени одинаковых мотивов. Слышит вступление имитации, сочетание ее с той же фразой, которая имитируется, и соединение окончания имитации с новой фразой. Эта работа очень важна, так как стреттная имитация в полифонии Баха занимает большое место. Легкие полифонические пьесы И. Баха из «Нотной тетради А. М. Бах» – ценнейший материал, он активно развивает

полифоническое мышление ученика, воспитывает чувство стиля и формы.

В работе над полифонией сохраняются основные принципы работы над произведением. Характерная черта полифонии – наличие нескольких одновременно звучащих и развивающихся мелодических линий, отсюда основная задача-умение – слышать и вести каждый голос полифонического развития в отдельности и всю совокупность голосов в их взаимосвязи. В двухголосном сочинении надо работать над каждым голосом – уметь вести его, ощущать направленность развития, хорошо интонировать. При изучении полифонических пьес основная работа ведется над певучестью, интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса отдельно [3, с. 45]. Самостоятельность голосов неперенная черта любого полифонического произведения, и проявляется она в следующем:

- различное звучание голосов (инструментовка);
- разная, почти нигде не совпадающая фразировка;
- несовпадение штрихов;
- несовпадение кульминаций;
- разная ритмическая характеристика голосов;
- несовпадение динамического развития.

Динамика в пьесах Баха направлена на выявление самостоятельности голоса. Его полифонии свойственна полидинамика и прежде всего надо избегать динамических преувеличений. Чувство меры в динамических изменениях необходимо для убедительного и стильного исполнения музыки Баха. Особенность в том, что сочинения Баха не терпят нюансовой пестроты. Возможны длительные нарастания, значительные кульминации, большие построения, исполняемые в одном плане звучания или сопоставления контрастных разделов, но не постоянная смена красок. Часто динамическое нарастание в теме происходит по мотивам, как по ступеням. Обязательно обратить внимание на особые строения мотивов Баха [3, с. 87]. Начинаются они на слабой доле такта, а заканчиваются на сильной. Как бы носят затактовый характер, границы мотива не совпадают с границами такта. Динамический пафос, значительность свойственны каденциям Баха, особенно, если мелодия развивается в звучании *f*, это относится и к кадансам в середине произведения. И. Браудо выявил отличительную черту Баховского стиля – это контраст в артикулировании соседних длительностей, то есть мелкие длительности играют *legato*, а более крупные – *non legato* и *staccato* в зависимости от характера пьесы (есть исключения менуэт *d-moll*, все *legato* – характер песенного склада). И. Браудо назвал это «приемом восьмушки» [2, с. 8].

Часто встречающиеся недостатки при игре полифонических пьес

Часто встречающиеся недостатки при игре полифонических пьес в том, что ученик бросает звук данного голоса, не слышит его связи со всей мелодической линией, и не переводит его в следующий по смыслу мелодический отрывок, голос. Иногда выдерживает какой-то звук и не соразмеряет его затухающее звучание с силой последующего, в результате нарушается звуковая линия, теряется выразительный смысл [2, с 31]. В двухголосном сочинении надо серьезно работать над каждым голосом, уметь вести его, ощущая направленность развития, хорошо интонировать и, разумеется, применять нужные штрихи. Необходимо чувствовать и понимать выразительность каждого голоса и при их совместном звучании. Ученику должно быть известно, что в разных голосах, в соответствии с их выразительным смыслом и мелодическим рисунком, фразировка, характер звучания, штрихи могут быть (и часто бывают) совсем различными. Это требует не только внимательного вслушивания, но и специальной работы. Надо уметь играть на память каждый голос, что поможет его правильному слуховому восприятию и исполнению. Общее звучание поставит перед учеником задачу и тембрового выявления звуковой линии [2, с. 52].

Особенности работы над полифонией в старших классах ДШИ (многоголосие)

В многоголосном произведении трудность возрастает, так как здесь не два, а больше голосов. Забота о точности голосоведения заставляет особо внимательно отнестись к аппликатуре. Наиболее трудны построения, требующие хорошего legato. Надо использовать сложные аппикатурные приемы – беззвучная подмена для выдерживания голосов, «перекладывание», «скольжение». Появляется и новая трудность – это распределение среднего голоса между партиями правой и левой руки. Точность и плавность голосоведения тут будет во многом зависеть от аппикатуры.

В многоголосных произведениях знание каждого голоса на память от начала до конца совсем необязательно, хотя и целесообразно в отдельных случаях. Приемлем такой путь работы: ознакомившись с сочинением, разбирать тщательно его каждую часть, вычлняя сложные построения, анализируя их структуру. Каждое такое построение разобрать по голосам, поиграть отдельно должной аппикатурой, верной фразировкой и точными штрихами. Далее перейти к сочетанию разных голосов и затем уже к полному многоголосию. Такую же работу провести над следующим разделом, и так разобрать все произведение. А потом вернуться к тому, что представляется наиболее сложным. Полезно приучать слушать разговор голосов, чтобы уловить вокально-речевые интонации; внимание уделить напевности звучания каждого

голоса — это одно из требований при исполнении полифонии [3, с. 78].

- Полезно голоса учить попарно, сохраняя характер каждой мелодической линии, небольшими построениями, а не от начала и до конца.

- Один голос петь — остальные исполнять на фортепиано.

- В трех-, четырехголосных пьесах работать над смежными парами и над каждой парой голосов: верхний и средний, верхний и нижний, средний и нижний.

- В дальнейшем все время возвращаться к наиболее трудным местам и проигрывать голоса отдельно, особенно там, где в одной партии два-три голоса, чтобы сохранить точность в голосоведении.

- Проигрывать все голоса, сосредоточивая внимание на каком-нибудь одном голосе.

Для понимания полифонического произведения надо представлять себе его форму, характер и тему, слышать все ее проведения. Необходимо большая работа над первым проведением темы — основным художественным образом сочинения. Нужно знать, имеются ли стреттные темы в увеличении, в обращении. Представлять мелодический рисунок и характер противосложения, знать удержанное оно или нет. Учить их сначала отдельно, потом в сочетании с темой. Так же относится и к интермедиям, знать на каком мелодическом материале они основаны. Выявить каденционные обороты, их роль. Уметь слышать не только горизонталь, но и вертикаль, то есть гармоническую основу, возникающую из-за сочетания мелодических голосов. При разучивании сначала играть насыщенным звуком — должна хорошо, ясно звучать вся музыкальная ткань [3, с.101].

Перед педагогом, занимающимся с обучающимися любой степени подготовленности, всегда стоит серьезная задача: научить любить полифоническую музыку, понимать ее, с удовольствием работать над полифоническим произведением. Полифонический способ изложения, художественные образы полифонических произведений, их музыкальный язык должны стать для обучающихся привычными и понятными.

Овладение полифонией много дает обучающимся: воспитывает слух, тембровое разнообразие звучания, умение вести напевную мелодическую линию, воспитывает навык исполнения *legato*, вырабатывает точность, чеканность звучания, развивает особую послушность, гибкость кисти и пальцев в сочетании со звуковой определенностью.

Развитие полноценного восприятия полифонии немыслимо без музыки Баха, которое сочетает в себе черты как полифонического, так и гомофонно-гармонического мышления. Наиболее яркий тематизм и четкая логика Баха послужит отправной точкой знакомства детей с полифонией.

Считается, что полифоническая музыка является доступной и интересной для юных музыкантов, и осваивать ее следует с начального этапа обучения игры на инструменте.

Список литературы

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. — М.: Изд-во «Музыка», 1971.
2. Браудо И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. — СПб.: Изд-во «Северный Олень», 1994.
3. Калинина Н.П. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. — Ленинград: Изд-во «Музыка», 1988.

Попова Лариса Георгиевна,
преподаватель
«Ольхонская детская музыкальная школа»

Приемы формирования вокальных навыков младших подростков в работе над песней

Аннотация. В статье рассматриваются авторские приемы формирования вокальных навыков, разработанные для младших учащихся.

Ключевые слова: эстрадный вокал, песня, звучание, репертуар.

Работа над песней. Выбирая репертуар необходимо обратить внимание на диапазон песни. Изучение каждого отдельного голоса начинаем с примарной зоны, хорошо зная голос учащегося, выбираем конкретную песню по вокальным возможностям ученика. Диапазон младшего подростка небольшой, и не всегда репертуар песни по силам ученику. Это необходимо учитывать всегда. Так же не всегда уместно менять тональность песни, (особенно вниз на три полутона), часто из-за смены тональности песня теряет тембральную основу, краски, характер, смысл. Делает песню мрачной, неинтересной.

Ученик должен хорошо осознавать смысл написанного текста песни, понимать значение каждого слова, и только в этом случае, он донесет его до слушателя.

Темп. Очень важно подобрать удобный темп, но при этом не развалить песню по темпу, чтобы песня не потеряла смысл, и вокалист успевал за словом. Верно расставить смысловые акценты в песне.

Фразировка. Насколько она длинна в песне, справится ли ученик с длинной фра-

зой без потери качества, можно ли раздробить ее на более мелкие фразы? Обращаем внимание на согласные в тексте. Особенно прорабатываем согласные в медленном темпе «З» - «С». «Ц» - «Ч» (с ощущением языка).

Чтобы звук не заваливался позиционно, поднимаем щеки. Для чего это нужно? Чтобы не ронять звук в конце фразы (физически поднимаем их вверх). Позиция будет высокой.

Для песни ищем тональность по нижнему диапазону!!! Это важно!

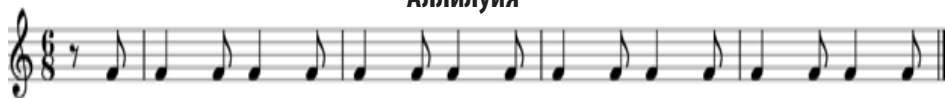
С первого слова нельзя петь вяло! (Забыть про маму, папу в зале, и т д).

Психологический настрой очень важен.

Частые ошибки при разучивании песни. Ученик не чувствует пульсации, или не понимает размер песни, выделяет не ту долю, поэтому поет нотами, а не фразами, неправильно фразируя или не фразируя совершенно.

В этом случае мы отщелкиваем ту пульсацию, которая в данном произведении. Для примера возьмем всем известную песню «Аллилуйя». Ритм этой песни:

Аллилуйя



Мыслить необходимо триолями в размере 6/8.

Пульсация



Во втором случае появилось движение «Водяная мельница» – переход в другую ритмическую фигуру дал движение вперед, и песня ожила.

Еще одна распространенная ошибка: ученик поет, форсируя звук на верхних нотах, кричит, ощущение такое, будто вот сейчас сорвет голосовые связки. Прежде чем брать песню в высоком регистре, надо понимать, умеет ли вокалист брать ноты «безболезненно» в этом диапазоне. И какими упражнениями помочь исправить положение.

Эмоциональная составляющая песни. Если педагог использовал все приемы и методы, ученик эмоционально не понимает, не может «изобразить» песню. Трудный репертуар для понимания, не чувствует. Меняем репертуар.

Правила при разучивании песни. Трудно доставаемые ноты петь на улыбке. Не зава-

ливать звук в заднюю часть головы. Расставлять смысловые акценты, петь их ярче, глубже. Всегда чувствовать опору. Петь на «та-та», те места, где должны быть «Р», с опорой, не снимая с опоры проработать на «Та-та». Согласные «бить» в одну точку, (кончик языка бить об зубы)!

Эмоциональное попадание в песню (через проработанный текст, фразу, штрихи, оттенки). Достаточная артикуляция мышц (работа перед зеркалом). Работа в «втык» (тихо-громко). Работа в террасной динамике (постепенно выстраивать динамику). «Действо песни» – через слово, через энергетику, четкую артикуляцию. Сопротивление-дыхание. Следить за окончанием фраз (не бросать их, допевать их, не обрывать). Время каждой ноты не «съедать»!

Упражнение № 1. Развитие ровного длинного дыхания, дыхательная гимнастика.

Дуем на свечу:

(5 раз с забором воздуха, 5 раз без забора воздуха).

(7 раз с забором воздуха, 7 раз без забора воздуха).

(10 раз с забором воздуха, 10 раз без забора воздуха).

Позиционно дуть необходимо в одно место (можно сказать, в одну точку)

Соблюдаем вокальные коридоры:

Низкие ноты – «колодец»-«желудок»; поем в «желудок».

Средние ноты – «пещера» звук идет вверх, «лотос».

Верхние ноты – «макушка» головы.

Петь необходимо с этими ощущениями. Применяя вокальные коридоры, мы верно и точно настраиваем учеников через ощущения найти верную позицию при пении. Это и есть вокальные коридоры.

Упражнение № 2. Развитие опоры, задержка дыхания, навык ровного исполнения длительностей.

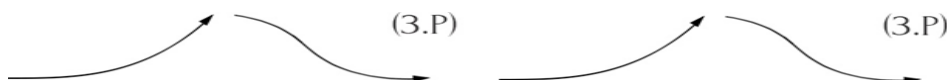
КШ-С-С на счет 1-2-3 каждый раз мы подбираем (подтягиваем) живот.

КШ-Ч-Ч на счет 1-2-3. Каждый раз мы подбираем (подтягиваем) живот

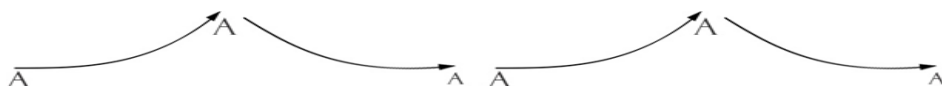
КШ-КШ-С-С на счет 1-2-3-4.

КШ-КШ-Ч-Ч на счет 1-2-3-4.

Упражнение № 3. Щенок скулит (на закрытый рот).



Если нота высокая, трудная для исполнения, щенок рот открывает.



Это упражнение дает нам сглаживание и ровное звучание: уходит боязнь верхних звуков, они постепенно звучат более естественно, без напряжения; развивает верхний регистр; увеличивает диапазон.

Упражнение № 4. Пение на опоре, упражнение на активную диафрагматическую опору.

Зубы – показать.

Встречаем гостей, друзей, громким лаем!

«Аф»-«Аф»-«Аф».

Две собаки хотят получить кость, как они будут ее делить.

Энергичное «Аф». Необходимо эмоционально «отобрать кость».

Автоматически появляется опора, работает живот. Появляется активное вокальное дыхание. Можно разнообразить это упражнение.

«Кто на меня»? Альты, напротив сопрано и «Афкают» по 5–10 раз, в зависимости от возраста.

Упражнение № 5. Жизнь цветка. Контроль за расхождением дыхания.

Цветок расцветает, раскрываемся (вдох) – разводим руками;

Цветок закрывается, увядаем (выдох).

Упражнение № 6. «Гав». Упражнение на освобождение нижней челюсти.

Резко гавкаем, при этом челюсть резко опускаем вниз, при этом следим за животом, живот «в себя», (гавкаем на косточку).

Упражнение № 7. «Дышим быстро, как собачка». Осмысленная работа над опорой.

Высунули язык и дышим быстро и часто, как собачка.

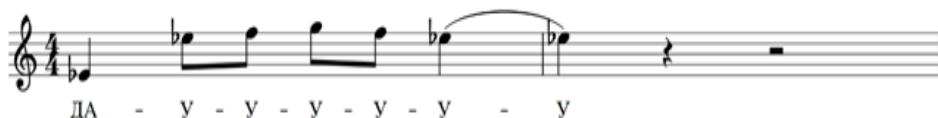
Упражнение № 8. Упражнение на осмысленную работу диафрагмы.

Упражнение по хроматизму вверх, помогаем животом, следим за дыханием, «подпираем» верхнюю ноту, делаем акцент.



Следующее упражнение на точное попадание в ноты, одинаковое исполнение нот.

Упражнение на сглаживание регистров



Упражнение на точное попадание в ноты



Упражнение на прорабатывание согласных, артикуляции, атаки звука, опоры звука



Таким образом, приемы формирования вокальных навыков, разработанные нами для младших подростков, позволят ребятам удовлетворить потребность в эстрадном пении, в эстрадном вокале. В процессе изучения упражнений у учащихся сформируются такие умения, как: чистота интонации, длинное, ровное дыхание, свободное звучание голоса по всему диапазону, свободное исполнение нот в верхнем регистре, в развитии нижнего диапазона. Зная основы исполнительской техники и принципы построения песни, упражнения помогут в свободном выборе эстрадного репертуара.

Результаты работы помогут в практической деятельности, в формировании вокальных навыков младших подростков. Приемы, использованные нами на занятиях, позволяют значительно улучшить работу вокалиста, качественно и грамотно работать над репертуаром. Решить поставленные задачи в короткие сроки.

Применение различных методов обучения на уроках музыкальной литературы

Аннотация. Учебный предмет «Музыкальная литература» занимает особое место в учебном плане детской школы искусств. Предмет способствует формированию у учащихся исторических, стилистических и творческих представлений о музыке.

В основе преподавания предмета лежит важнейший методический принцип: освоение содержания и осмысленное восприятие музыкального произведения. Для полного восприятия музыкального произведения необходимы определенные знания о музыке: об ее специфическом языке, о средствах выразительности, о музыкальной форме и т.п. Для достижения поставленной цели необходимы определенные методы обучения. И в данной статье изложены некоторые методы обучения, которые применяют нами на уроках «Музыкальной литературы».

Ключевые слова: музыкальная литература, методы обучения, музыкальное произведение, информация, музыка, учащиеся.

Содержание учебного предмета «Музыкальная литература» предопределяет утвердившуюся форму занятий с абсолютным преобладанием объяснительно-иллюстративного метода обучения [1, с. 19]. Он формирует множество понятий: о музыкальной теме, о типах развития тематического материала, о жанрах, формообразовании и многие другие. Дает знания о фактах жизни и творчества композиторов в связи с конкретной эпохой, национальной культурой, с тем или иным художественным направлением.

Основная задача объяснительно-иллюстративного метода обучения – получение учащимися познавательной информации в готовом виде, для этого используются различные приемы для улучшения восприятия учащимися информации. Результат – осмысление полученного готового знания и фиксация его в памяти.

При объяснительно-иллюстративном методе используются разнообразные источники информации: речь, наглядные материалы, технические средства. Основными формами реализации этого метода обучения являются: объяснение, рассказ, лекция, работа с книгой.

Преимущество данного метода обучения – передача большого объема информа-

ции за короткий промежуток времени с минимальным расходом усилий.

Также вместе с объяснительно-иллюстративным методом вводится частично-поисковый метод [1, с. 22]. Его элементы издавна применялись в преподавании музыкальной литературы как способ «наведения» учащихся на самостоятельные выводы (с помощью вопросов, поставленных по ходу слушания музыкального произведения или рассказа преподавателя).

Частично-поисковый или эвристический метод – это метод, при котором познавательная информация не передается учащимся в готовом виде. В данном случае задача преподавателя заключается не в организации усвоения нового знания, а оказании помощи в поиске необходимого решения, посредством доступных средств. Ученики под руководством преподавателя строят самостоятельное суждение, проводят анализ, формулируют выводы. Данный метод играет большую роль в формировании ассоциативно-образного мышления учащихся.

Следующие методы относятся к наглядным методам обучения. В музыкальной педагогике применение наглядных методов обучения весьма специфично, преобладают именно слуховые виды – демонстрация музыки и наблюдение за звучащей музыкой по нотам [3, с. 70].

Современная звуковоспроизводящая аппаратура дает возможность прослушивание музыки в высоком качестве, в идеальных акустических условиях, что имеет исключительное значение. Преподаватель, свободный от исполнения музыки, может сосредоточить свое внимание на восприятии ее учащимися, помочь им слушать, тактично комментируя музыку.

Демонстрация музыки в исполнении преподавателем осуществляется на фортепиано. При условии профессионально качественного исполнения такой способ демонстрации музыки тоже имеет свои преимущества, особенно при изучении фортепианных произведений. Такая реализация этого метода активизирует слух учащихся при помощи зрительного восприятия.

Наблюдение музыки по нотам, сопровождающее прослушивание и разбор музыкального произведения, применимо на занятиях во всех классах. Зрительное восприятие нотного текста звучащего произведения требует сосредоточенности, постоянного слухового внимания. Метод является основой для формирования знаний о самой музыке, а также иллюстрацией к объяснениям преподавателя.

Регулярное применение этого метода вырабатывает стойкие ассоциативные связи между звуковыми образами и соответствующей нотной записью.

Современные компьютерные технологии значительно расширяют возможности преподавателя, введении инновационных методов работы, например, метод пред-

ставления информации с использованием аудиовизуальных средств – компьютерная презентация [2, с. 13].

Компьютерные презентации – это эффективный метод представления и изучения любого материала на уроках музыкальной литературы. Его применение формирует навыки работы с визуальной, текстовой и аудиальной информацией.

Нами используется несколько вариантов таких презентаций:

- звуковая и нотная хрестоматии (музыкальные произведения и нотное сопровождение);
- изобразительная хрестоматия (репродукции и фото любых материалов: портретов композиторов и исполнителей, музыкальных инструментов, декораций спектаклей и т.д.);
- видеохрестоматия (видео записи фрагментов концертов, оперных и балетных спектаклей, музыкальных фильмов);
- мультимедийная хрестоматия (монтаж музыкального, нотного, иллюстративного и видео материала).

Возможно, в качестве вспомогательных средств, использование презентаций с содержанием всякого рода схем и таблиц. Например, схема структуры музыкального произведения, хронологические или синхронистические таблицы жизни и творчества композиторов.

При правильном подборе материала, художественных и музыкальных иллюстраций изучаемые произведения почти всегда вызывают у учащихся живой активный отклик.

Обучение не может быть полноценным без регулярной и объективной информации о том, как усваивается учащимися учебный материал, как они применяют полученные знания для решения практических задач. Применение в оценивании знаний как традиционных форм, так и новых, таких как метод тестирования [4, с. 15], отвечает духу времени и общей модернизации российской системы образования. Поэтому тестирование широко используется нами на уроках для промежуточного и итогового контроля знаний.

Проверка знаний учащихся с помощью тестов имеет следующие преимущества для преподавателя:

- охватывает всю группу;
- дает возможность статистической обработки результатов;
- повышает объективность контроля;
- обеспечивает хороший темп урока.

Помимо педагогических задач тестирование обладает, безусловно, положитель-

ными преимуществами и для учащихся, так как помогает легче воспринимать и усваивать новые понятия и термины, а также развивает мотивацию.

В заключении хочется отметить, что выбор методов обучения обуславливается главной целью и конкретными задачами, которые будут решаться на уроке. Из этого следует и выбор оптимального пути, позволяющего наилучшим образом осуществить учебный процесс.

Список литературы

1. Гивенталь И.А. Методика преподавания музыкальной литературы. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1987.
2. Захарова И.Г. Информационные технологии в образовании. — М. : Изд-во «Академия», 2013.
3. Лагутин А. Методика преподавания музыкальной литературы в детской музыкальной школе. — М. : Изд-во «Музыка», 1982.
4. Майоров А.Н. Теория и практика создания тестов для системы образования. — М. : Изд-во «Интеллект-центр», 2002.

Хайрулина Айна Геннадьевна,
преподаватель
МБУ ДО «Осинская детская школа искусств»

Проблемы написания музыкальных диктантов и пути исправления

Аннотация. Статья посвящена проблеме написания музыкальных диктантов. Музыкальный диктант — один из основных видов деятельности на уроке сольфеджио. Не секрет, что именно этот вид деятельности вызывает проблемы у обучающихся. Используя рекомендации опытных педагогов, нами было выявлено несколько позиций, которые помогут преодолеть эти проблемы.

Ключевые слова: музыкальный диктант, сольфеджио, слуховой анализ.

Начиная преподавать сольфеджио, сталкиваешься с разными проблемами. Конечно, у каждого преподавателя свой подход и свои приоритеты, было бы легче критиковать и озвучивать проблему, не решая ее.

Но в итоге понимаешь, что просто преподавая предмет, невозможно получить результат. Приходится анализировать, по какому же пути пойти? Или усилить теоретическую базу, или серьезно заняться слуховыми навыками. Конечно, одно без другого суще-

ствовать не может. Невозможно учить писать диктанты или делать слуховой анализ без основных теоретических знаний. Как всегда, на помощь приходит интернет, где можно найти множество рекомендаций по этому поводу. Все они оказываются нужными и эффективными. Но их бывает много! Очень много!

Использовались разные методики, разные подходы, но оказалось, что писать диктанты все равно трудно. И ребята не любят этого делать. Предлагаешь ребятам несколько вариантов работы, и из всех предложенных, они выбирали... но только не диктанты. Идти на поводу у них было очень выгодно и удобно, но тогда как решать эту проблему?

Проблема была. И она очень серьезная! В ходе некоторых умозаключений пришлось поставить такую цель – научить ребят действовать по схеме: **«Я слушаю – понимаю – записываю»**.

И начали мы с самого простого.

1. Стали переписывать ноты и анализировать движение мелодии.

2. Читать с листа и анализировать движение мелодии

3. Учились слушать интервалы в гармоническом и мелодическом соотношении и анализировать их.

4. Разбирать, каким может быть движение мелодии? Поступенное (вверх-вниз), скачкообразное (вверх-вниз), проходящее движение, вспомогательное, опевание, разрешение. И опять анализировали.

5. Тренировать музыкальный слух и музыкальную память. И снова анализировать.

Анализ музыкальной линии на начальном этапе стал для нас самым главным. Учитывая, что урок длится 40 минут, а есть еще и темы для изучения, мы не могли написанию диктанта посвящать весь урок. Процесс оказался длительным и трудоемким. Может быть, это было не правильно. Но во всяком случае, к этой проблеме дети стали подходить осмысленно, осознанно и не боялись писать диктанты. И цель **«слушаю – понимаю»** была достигнута. Осталось теперь научить записывать то, что учащийся услышал.

Следующим шагом было то, что ребята приучились правильно делать подготовительные записи:

1. Писать слово «Диктант».

2. Скрипичный ключ, знаки и размер.

3. Проставлять такты (их обычно бывает 8).

Далее, мы разобрали и проанализировали памятку написания диктанта. Памятка ориентирована на 8 проигрываний.

Памятка написания диктанта

1. При первом проигрывании определить размер и ноту, с которой начинается диктант и заканчивается. Предварительно, перед написанием диктанта, проводится настройка по звукам развернутого тонического трезвучия вверх и вниз. Тональность называет преподаватель. Конечно, можно было научить определять тональность от ноты «Ля», или от камертона, но это оказалось непосильной задачей для ребят, и было решено отложить на последние классы (из личного опыта помню, как мы это делали в музыкальном училище, и задача была ох, какая не простая!).

2. При втором проигрывании услышать движение направления мелодии и про себя ее пропеть, анализируя мелодию. Между первым и вторым проигрыванием, буквально 10–12 секунд.

3. При третьем проигрывании также анализируем движении мелодии, но с попыткой ее записать.

4. Четвертое проигрывание – то же, что и 3.

5. Следующее проигрывание – записываем ритм.

6. То же, что и в 5 проигрывании.

7, 8. Дорабатываем записанное.

Таким образом, цепочка «Я слушаю – понимаю – записываю» полностью реализована.

Помогли ли мне эти задачи? Однозначно – да. Дети по-прежнему, не любят писать диктанты, но уже не боятся их и относятся к этому как к неотъемлемой части урока сольфеджио. Без них – никак. На всех теоретических очных конкурсах учитывается умение писать диктанты. Здесь и слух нужен, и логика, и память, и воображение, и знание музыкальной грамоты. При написании диктантов закрепляются все практические навыки, приобретенные на уроках сольфеджио.

Подводя итог всему написанному, конечно, понимаешь, что не совершила ничего сверхъестественного, не придумала какие-то инновационные приемы в написании диктантов. Просто описала свой путь поиска истины, исправления ошибок, поставила те задачи, которые должна была решить. И не изобрела велосипед... Из большого количества предлагаемой информации, было выбрано то, что было нужно и использовалось в работе.

Сольфеджио – трудный, сложный предмет. Но не стоит забывать, что определенные трудности не должны стать неразрешимой проблемой. Обучение должно приносить удовлетворение, удовольствие от сделанного. И не стоит пренебрегать теми практическими методами, которыми пользуются многие преподаватели.

А самое главное – воспитать личность, со сформированным эстетическим вкусом, личность, влюбленную в музыку.

Начальный период освоения гамм в классе фортепиано

Аннотация. Формирование у учащихся комплекса знаний, умений и навыков, необходимых для освоения гамм основных компетенций гаммового комплекса является одной из важнейших задач в техническом развитии исполнителя на фортепиано. В настоящей работе представлен личный опыт работы на начальном этапе освоения гаммового комплекса в классе фортепиано учащимися младшего возраста.

Ключевые слова: освоение гамм в классе фортепиано, гаммовый комплекс, короткие арпеджио, ломаные арпеджио, аппликатура в коротких арпеджио, хроматические гаммы, расходящиеся гаммы.

Нет необходимости объяснять, насколько полезно для учащихся играть гаммы. Данную аксиому знает любой музыкант, причем никто не сомневается в том, что именно гаммы положительно влияют на их техническое развитие. Многие крупные пианисты любят играть гаммы. Для некоторых это способ разыгрывания, для других – ежедневный «утренний туалет», для третьих – привычная слуховая и физическая гимнастика или проверка своей пианистической формы [3, с. 79].

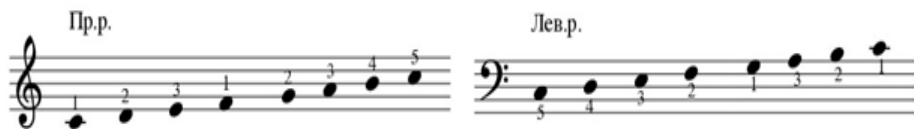
Работа над отдельными гаммами и всем гаммовым комплексом является необходимой составной частью воспитания пианиста. Гаммы играют для выработки и накопления пианистического мастерства. Игра гамм развивает такие технические качества, как беглость, ловкость, четкость и точность звукоизвлечение, силу и выносливость, независимость и самостоятельность пальцевых движений, координацию движений в партиях обеих рук, вырабатывает аппликатурные привычки.

В начальный период обучения закладывается фундамент пианистической техники, происходит привитие и закрепление навыков. Вот почему так важно их качество. И поэтому сразу нужно прививать только целесообразные движения, не допускать неверных и лишних. Необходимо постоянно следить за свободой пианистического аппарата, предупреждать всякого рода зажатости и скованности.

Освоение гаммы начинаем с проигрывания звукоряда в одну октаву отдельно каждой рукой. Чтобы ребенку было понятнее освоить правильную аппликатуру, можно обращаться к математике, задав простые вопросы: сколько звуков в одной

октаве? (Ответ: 8) Сколько у нас пальцев? (Ответ: 5)

Отвечив на эти вопросы, учащийся осознает аппликатуру гаммы в одну октаву: 3+5 [2, с. 205].



После уверенного освоения аппликатуры в одну октаву, удлиняем гамму до двух октав и до четырех октав.

Приступая к соединению гаммы двумя руками, я задаю вопрос: у нас руки одинаковые? Здесь учащемуся необходимо понять, что наши руки построены не параллельно, а зеркально, симметрично. Приступая к игре гамм двумя руками, надо все время исходить оттого, что руки симметричные и одновременно ставятся пальцы не одинаковые, а соответствующие друг другу (5 с 1, 4 со 2, 3 с 3 и т.д.) [1, с. 28].



Для того чтобы учащемуся легче было следить за правильностью аппликатуры в обеих руках, я предлагаю им вслух через один звук проговаривать схему: 4 – 1 – 3, что означает 4 – с этого пальца начинается новая октава в левой руке, 1 – его надо поставить в другой руке, 3 – на него надо подвернуть опять же в левой. И так до конца движения вверх. При смене движения мы продолжаем проговаривать эту схему, но следим за руками наоборот.

При исполнении гаммы двумя руками в четыре октавы, я вновь обращаюсь к математике с вопросами: сколько октав на инструменте всего? (Ответ: 7) Сколько октав мы занимаем при исполнении гамм? (Ответ 5: в 4 октавы играем + 1 октава между руками) Отвечая на эти вопросы, учащийся понимает, что нетронутыми должны остаться две октавы на клавиатуре. Значит снизу отступаем примерно одну октаву и сверху остается тоже примерно одна октава. Это необходимо для того, чтобы учащийся не путал количество октав при исполнении гаммы. Надо обозначить ему на клавиатуре зону старта-финиша для гамм и зону верхнего поворота.

Освоив таким образом одну гамму До мажор, мы сразу же переходим ко всем остальным мажорным гаммам с подобной аппликатурой, а после приступаем к изучению необходимых минорных гамм.

При первоначальном периоде освоения гамм нужно терпеливо ждать, когда учащийся уверенно освоит аппликатуру в четыре октавы, так как она одинакова во всех гаммах. Только после уверенного ее освоения, я считаю, возможным переход к аккордам.



Аккорды учащиеся быстро понимают, как играть, но долго не могут этого сделать. Для того чтобы проще было понять аппликатуру в аккордах в обеих руках, я предлагаю брать аккорды на закрытой крышке инструмента или на столе. Этот способ помо-

гает сосредоточить внимание учащегося на правильности аппликатуры.

По мере освоения аккордов следует обратить внимание на три технических момента: пальцы берут звуки аккорда, при этом особенно активны мизинцы, так как они держат весь аккорд; кисть прогибается – ее амортизация поможет избежать зажима аппарата; локти разводятся в стороны, сбрасывая этим движением нагрузку. Важно, чтобы каждый аккорд звучал не резко, чтобы ученик не бросал, а легко и свободно опускал руку от плеча, как бы погружая пальцы в клавиши до самого дна. Когда аккорды освоены, можно переходить к изучению арпеджио.

Особое место в игре гамм занимает **арпеджио**. Что такое арпеджио? Это звуки аккорда, взятые поочередно в разных последовательных комбинациях. При изучении арпеджио, мы вновь обращаемся к математике: сколько звуков в арпеджио? (4) А сколько пальцев на руке? (5) После этих вопросов становится очевидным, что в каждом арпеджио постоянно участвуют 1, 2 и 5 пальцы, и лишь третий палец чередуется с четвертым.

Чтобы ребенку было легче в этом разобраться, необходимо запомнить схемы аппликатуры в коротких арпеджио, но не сразу все, а сначала только первую схему, в которую входят гаммы, в которых все звуки арпеджио располагаются на белых клавишах. Данная схема является основой всех остальных, так как ставит третьи пальцы на свои места, неизменные во всех остальных схемах мажорных и минорных арпеджио.

До, Соль, Фа, ля, ми, ре:

правая 3 – 4 – 4

левая 4 – 4 – 3

Мажор:

правая 3 – 4 – 4

левая 3 – 4 – 3

Минор:

правая 3 – 4 – 3

левая 4 – 4 – 3

При игре арпеджио двумя руками я предлагаю вспомнить, как надо переходить дорогу — сначала посмотреть налево, а потом направо. Так и при игре арпеджио: сначала обращаем внимание на 3 или 4 палец в левой руке, затем переключаемся на 3 или 4 палец в правой.

Расходящиеся гаммы — очень сложная задача, отличающая пианиста от всех других музыкантов. Это камень преткновения для многих учащихся. Я предлагаю решить эту проблему следующим способом: при расхождении следить только за одной рукой, а вторую руку играть, не глядя на нее, ориентируясь либо по памяти, либо по другим личным представлениям. Не смотреть я предлагаю правшам на правую руку, а левшам на левую, так как от природы эти руки у них более развиты и вполне могут сыграть две октавы (а расходимся мы именно в две октавы) и без присмотра.

Как научиться играть, не глядя на одну руку? При расхождении мы обязательно подробно разбираем, каким образом совпадают белые и черные клавиши в разных руках. Часто оказывается, что в расходящемся движении много общего: 2 ступень совпадает с 7-й, 3-я с 6-й, 4-я с 5-й и наоборот. В тех случаях, когда совпадений мало, можно запоминать и несовпадения.

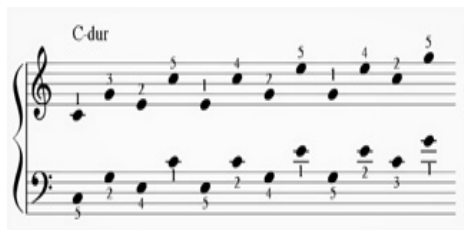
Большую сложность практически у всех учащихся вызывают расходящиеся минорные гаммы, в которых одна рука вверх играет мелодический вид, а другая вниз — натуральный. В этом случае можно применить разные способы: следить за той рукой, которая играет вверх мелодический вид или следить за рукой, которая играет мелодические или натуральные ступени.

Хроматические гаммы сами по себе достаточно просты. Они играются всего тремя пальцами, следить за которыми довольно просто. Сложность возникает тогда, когда необходимо сыграть гамму с акцентами (секстолями). Акценты придают принадлежность к той или иной гамме, а также помогают чувствовать границы гаммы как вверх, так и вниз. Но акценты сбивают учащихся с правильной аппликатуры, и, чтобы этого не происходило, необходимо сначала хорошо усвоить хроматическую гамму без акцентов.

При игре хроматических гамм многие учащиеся высчитывают звуки, на которые необходимо сделать акценты. При объяснении о правильности акцентов я предлагаю играть ее в трехдольном размере, в котором 6 звуков соответствуют счету: **1 и 2 и 3 и**.

Также необходимо следить, чтобы учащиеся не поднимали высоко пальцы, при переходе третьего пальца с одной черной клавиши на другую использовать минимум движений.

Ломаные арпеджио хоть и очень похожи на короткие, но всегда вызывают особен-



ную трудность при исполнении: в них сложно следить и за звуками и за пальцами одновременно. Поэтому я на нотном стане рисую ломаные арпеджио, после чего становится понятным то, что эти арпеджио по-

стоянно играют на повторах двух последних звуков, необходимо только следить за правильными пальцами [2, с. 212].

В коротких арпеджио рука рисует полукруг вверх от первого звука к последнему, совершая своего рода круговые объединительные движения. На последнем звуке ладонь раскрывается и делает замах на первый, при этом точно целясь, избегая шлепка по клавише. В ломаных арпеджио движения те же, за исключением того, что полукруг рука рисует через низ.

При работе над арпеджио необходимо обязательно следить, чтобы исполнение проводилось на legato, так как обычно из-за небольшой растяжки учащиеся играют их резко с грубыми толчками. Работая с учащимися над гаммами, арпеджио и аккордами полезно применять различные динамические оттенки.

В основном работа по подготовке к техническому зачету у всех идет последовательно: сначала разучивается одна гамма, допустим До мажор, затем, по мере ее освоения, учащийся осваивает следующую гамму – Соль мажор, и так планомерно, пока не выучит весь необходимый объем. У данного метода есть несколько существенных недостатков:

- сложно одновременно осваивать и гамму, и аккорды, и арпеджио;
- когда учащиеся доучивают последнюю минорную гамму, они чаще всего уже забывают выученные ранее мажорные гаммы.

Своим учащимся я предлагаю иной способ их освоения. Суть заключается в том, что я не работаю над гаммовым комплексом в целом. Я разбиваю весь объем гамм на блоки: сначала отдельно учим только гаммы всех тональностей, после этого учим только аккорды, а затем приступаем к освоению всех арпеджио.

Такой метод позволяет учащемуся сократить время на разучивание гамм, позволяет быстрее охватить весь необходимый объем к техническому зачету.

Игра гамм – это неотъемлемая часть работы над техническим развитием учащегося. Она должна носить систематический характер.

В данной работе показаны методы первоначального освоения гамм, знакомства с основными разделами гаммового комплекса. В дальнейшем необходимо продол-

жить работу над другими сторонами исполнения гаммы, такими как ровность звуковедения в гаммах, ловкость и незаметность при подворотах большого пальца, гибкость кистевых движений, звуковых и динамических аспектах, беглость и скорость исполнения, объединяющих движений и т.д. Во время исполнения гамм педагогу необходимо внимательно следить и пресекать недостатки, возникающие в процессе развития технических навыков.

Но в работе над гаммами мало развивать только простую моторику. Фортепианную технику мы рассматриваем в органической связи с проблемами художественно-исполнительского мастерства, поэтому между художественными и техническими задачами разрыва быть не должно. Художественные и пианистические способности учащегося должны развиваться в комплексе. Ведь гаммы могут являться составной частью фактурных произведений, и мы должны учить ученика выполнять художественные задачи, заключенные в них, подчинять этим задачам и качество звука.

Работа над гаммами и всем гаммовым комплексом является важной составной частью воспитания пианиста и способствует развитию и накоплению пианистического мастерства.

Список литературы

1. Гольденвейзер А. Из бесед о музыкальном воспитании и обучении детей // Как научить играть на рояле. Первые шаги. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. — С. 16–36.
2. Калантарова Е. Начало работы над гаммами // Как научить играть на рояле. Первые шаги. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. — С. 203–217.
3. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2010. — 148 с.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Алексеева Марина Гавриловна,
преподаватель высшей категории
МБУ ДО «Осинская детская школа искусств»

Работа с одаренными детьми как приоритетное направление в воспитательном процессе детской школы искусств

Аннотация. В статье поднимается вопрос о воспитательной роли педагога и родителей одаренного ребенка, их взаимоотношениях и проблемах воспитательного процесса. Отсутствие тандема (родителя и педагога) может стать причиной отказа у ребенка заниматься творческой деятельностью. Сотрудничество родителя и педагога способствует и мотивирует творческие процессы деятельности ребенка.

Ключевые слова: одаренность, единомышленники, сотрудничество, обучаемость, талант.

*Талант нельзя уворовать, он никуда не может деться,
всёцело он принадлежит – его законному владельцу.
Но без труда его зерно – не обретет творений силы:
отнюдь не каждому дано – таланта видеть перспективы...
Вячеслав Хомич [4, стр.1]*

Дополнительное образование каждому ребенку дает возможность свободного выбора предпрофессиональных, общеразвивающих программ, участие в разнообразных видах деятельности с учетом индивидуальных особенностей. Профессиональный преподавательский состав и образовательная система позволяет решать одну из основных задач дополнительного образования – выявление, развитие и поддержку одаренных детей.

В художественную школу, школу искусств часто приходят дети, талант которых уже начал проявляться. В отличие от большинства школьников они заинтересованы в освоении умений и навыков художественно-творческой деятельности, что создает благоприятные условия педагогу для их плодотворного освоения. Этому способствует также талант педагога. По большому счету, педагог для одаренных детей должен быть неординарной личностью, и если не одаренным, то с довольно высоким уровнем развития способностей.

Каждый этап возрастных особенностей ребёнка (физиологических, психических) влияет на формирование способностей. Одаренность свою ребенок может не заме-

тить и потерять свою уникальность. Поэтому важно заметить талант ребенка своевременно, чтобы успеть помочь развить природный дар [2, с. 3]. Некоторые дети не ценят своего таланта, либо наоборот, знают, что они талантливые, начинают лениться развивать дальше свои способности, перестают расти в творческом направлении. Менее талантливый ребенок в силу своего целеустремленного характера может обучиться навыкам благодаря систематическому труду. Одаренный ребенок, если своевременно начнет развивать свой талант, сможет достичь намного больше, чем те дети, которые просто отлично обучены [1, с. 8].

Одаренность – это совокупность природных задатков как одно из условий формирования способностей [2, с. 1]. В творческой среде среди единомышленников дети чувствуют себя по-разному. Конечно, чаще чувство соперничества может положительно мотивировать дарованные особенности талантливого ребенка, но в силу психологических его качеств может и последовать обратная реакция, замкнутость, отторжение того, что он сделал, полное неудовлетворение. Такое психологическое состояние может привести к потере интереса что-то творить. Необходимо вовремя среагировать педагогу, т.к. в творческом коллективе ребенок теряется среди таких же способных и талантливых, и его работоспособность может быть не всегда такая, какую ожидают родители. В любом случае педагог должен найти и почувствовать подход к каждому.

Особая черта педагога – чуткость, чувствительность к переживаниям и потребностям других – имеет особое значение для одаренных детей, которые весьма ранимы и чувствительны [3]. Тонкую душевную организацию творческого ребенка необходимо обязательно учитывать, если даже это незаметно. Сложность технологии индивидуального подхода к одаренным детям осложняется тем обстоятельством, что к ним не применимы определенные возрастные особенности, ведь каждый из них неповторим и находится на своей «возрастной» ступени, соответствующей уровню его развития. Облегчает задачу то, что одаренным детям не нужно обучение по готовым ответам, необходимо заинтересовать их в поиске решения.

Взаимоотношение талантливого ребенка и родителей играет особую роль в развитии способностей. Не стоит упускать из внимания отношение родителя к произведению своего чада, любая критика или равнодушие может отбить интерес. Таким образом, незнание профессиональных навыков в художественной творческой деятельности, в педагогике приводит к разногласиям родителя и педагога. Это неминуемо отражается на ребенке, который не понимает, кто прав и появляется некая неуверенность в себе, в своих способностях. Необходимо работать в тандеме, так как чаще большая ошибка как раз происходит из-за его отсутствия. Сотрудничество родителя и педагога способствует и мотивирует творческие процессы деятельности ребенка.

Родителю не стоит оценивать работу, выполненную в классе под руководством специалиста, наиболее удачным вариантом, необходимо просто довериться педагогу и радоваться творчеству ребенка, поддерживая тем самым развитие таланта. Но также стоит учитывать, что оценка конкретного ребенка как одаренного условна. Не стоит ребенку говорить об этом, выделять его из коллектива. Ребенок, привыкший к тому, что он одаренный, может в дальнейшем прекратить творчески развиваться. В дополнительном образовании приоритетное отношение к талантливым детям, поэтому педагог должен постараться раскрыть талант, научить видеть красивое, творчески трудиться, привить значимость творческой личности в «большом мире». «Одаренность человека – это маленький росточек, едва проклюнувшийся из земли и требующий к себе огромного внимания. Необходимо холить и лелеять, ухаживать за ним, сделать все необходимое, чтобы он вырос и дал обильный плод» В. А Сухомлинский [5, стр.1].

Список литературы

1. Белова Е.С. Одаренность малыша: раскрыть, понять, поддержать. – М. : Моск. психол.- соц. ин-т : Флинта, 2001.
2. Национальная педагогическая энциклопедия <https://didacts.ru/terminodarennost.html> (дата обращения: 19.04.2023г).
3. Савенков А.И. Детская одаренность: развитие средствами искусства. – М. : Педагогическое общество России, 1999. https://studylib.ru/doc/505584/detskaya-odarennost._--razvitie-sredstvami (дата обращения: 19.04.2023г)
4. Портал. Стихи.РУ <https://stihi.ru/2016/01/13/490> (дата обращения: 19.04.2023г)
5. Инфоурок. Автор статьи Егорова Людмила Ивановна. Воспитатель М.А.У.Д.О. «Центр развития ребенка-детский сад». 2014 г. <https://infourok.ru/statya-na-temuodaryonnie-deti-kto-oni-504233.html> (дата обращения: 19.04.2023 г.)

Асалханова Екатерина Владимировна,
кандидат искусствоведения,
член ИРО ВТОО «Союз художников России»,
преподаватель МУДО «Усть-Ордынская ДШИ»

Опыт преподавания бурятской национальной живописи «буряад зураг» в Усть-Ордынской детской школе искусств

Аннотация. Автор делится опытом преподавания бурятской национальной живописи «буряад зураг» на художественном отделении Усть-Ордынской детской школы

искусств, рассказывает о темах, которые были введены в преподавание станковой композиции, о возникающих сложностях в процессе преподавания «буряад зураг».

Ключевые слова: Бурятия, изобразительное искусство, традиционная живопись «буряад зураг», декоративная композиция.

«Творческое усвоение лучших образцов художественно-эстетического наследия в их самобытной национальной форме, живое приобщение к духовно-нравственным ценностям народа, глубокое восприятие их в контексте всей мировой культуры – вот единственно возможный путь воспитания» [1, с. 42]. В своей статье мне хотелось бы поделиться опытом преподавания бурятской национальной живописи «буряад зураг» на художественном отделении Усть-Ордынской детской школы искусств.

Традиционная живопись «буряад зураг» развивалась на основе буддийской живописи, когда из традиционных композиций стали выделяться самостоятельные сюжеты: изображение животных, изображение мира людей. Стали развиваться анималистический жанр, бытовой жанр, портрет.

Поскольку поселок Усть-Ордынский является центром Усть-Ордынского Бурятского округа, по моему мнению, в процессе обучения юных художников обязательно должны быть не только академический рисунок, академическая живопись, станковая композиция на основе европейской системы обучения, но и основы национальной бурятской живописи «буряад зураг». Мною в 2017 г. была разработана учебная программа по станковой композиции для дополнительной предпрофессиональной программы «Живопись», согласно которой в 5 классе художественного отделения Усть-Ордынской детской школы искусств вводилась традиционная бурятская живопись «буряад зураг». В нашей школе обучаются дети с 10-летнего возраста, программа по станковой композиции рассчитана на 5 лет, по 3 часа в неделю, в последний год обучения 4 часа в неделю. В своем творчестве я неоднократно обращалась к традиционным темам «буряад зураг», поэтому мне было проще разработать программу для детей.

Изначально по программе планировались натяжка, грунтовка и полировка холста, работа над упражнениями (растяжка цветов). На практике дети все работы, в основном, выполняли на бумаге (сначала формата А4, затем А3) и работали над сюжетными композициями. В 2017–2018 учебном году в выпускном классе впервые были введены темы национальной живописи «буряад зураг». Работа «Пять видов животных – символ богатства монгольских народов» была переведена в материал и выполнена в технике росписи по ткани (холодный батик). В 2021–2022 учебном году некоторые учащиеся выпускного класса вышли на большой формат (А1, А2), и довольно успешно, получи-

лось несколько хороших работ («Белый Старец», «Хий-морин»), которые затем демонстрировались на различных выставках.

Первый раздел программы называется «Анималистический жанр в традиционной бурятской живописи «буряад зураг» и в бурятском изобразительном искусстве».

Первым заданием может быть изображение коня удачи (бур. морин эрдэни). Согласно индо-тибетской астрологии, у каждого человека есть конь удачи – символ его жизненной силы, здоровья, успешности. Это хорошая тема для мастер-классов (мною проводились в разные годы мастер-классы «Нарисуем коня удачи»: в Национальной библиотеке Усть-Ордынского Бурятского округа, в ОГБУК «Усть-Ордынский Национальный центр художественных народных промыслов» в 2017 г., в МБУК «Гуманитарный центр-библиотека имени семьи Полевых» в Иркутске в 2022 г.). Рисование коня удачи всегда вызывает интерес и у взрослых, и у детей, потому что каждый рисует своего коня удачи для себя или родных. В этой композиции нужно подобрать цветной фон согласно году рождения человека.

Следующая тема – «Пять видов животных – символ богатства монгольских народов» (бур. табан хушуун мал). В эту группу входят верблюд, лошадь, корова, коза и баран. Для усложнения композиции можно изобразить животное с детенышем или целые стада, табуны и т.д. В композиции учащемуся необходимо продумать пейзаж, время года.

В рамках этой темы можно поработать над рисованием и стилизацией тотемных животных различных бурятских родов: булагаты – бык, хори – лебедь, эхириты – налим и др. Также детям интересно рисовать животное – символ наступающего нового года по лунному календарю, можно сопровождать изображение этого животного его названием на старописьменном монгольском языке.

Затем можно сделать плавный переход к следующей теме с изображением животных – это традиционный монгольский календарь (бур. литэ). В круговой композиции изображаются 12 зодиакальных животных: хулугана (мышь), ухэр (бык), барс (тигр), туулай (заяц), луу (дракон), могой (змея), морь (лошадь), хони (овца), бичин (обезьяна), тахиа (курица), нохой (собака), гахай (свинья, кабан). Возможно воплощение этих образов в графике, живописи, декоративном искусстве.

По теме «Композиционный центр в станковой композиции» предлагается выполнение символической композиции «Хий-морин (конь-ветер) и четверо могущественных животных. Композиция с изображением коня удачи усложняется введением изображения четырех могущественных животных (бур. табан хуштэн). Показываем репродукции старинных бурятских икон хий-морин, в которых обязательными элемен-

тами композиции являются изображение коня в центре композиции и по углам — изображения четверых могущественных животных. Изображения четверых могущественных животных дети выполняли, находясь на дистанционном обучении в период пандемии в 2019–2020 гг. Полезно сначала выполнить композиции с отдельными изображениями этих животных: дракона, мифической птицы Гаруды, тигра, льва — символы стихий (огонь, ветер, земля, вода).

В разделе, посвященном изучению анималистического жанра в традиционном бурятском искусстве, дети с удовольствием выполняют иллюстрации к индийской сказке-притче «Четверо дружных братьев» (тиб. Туншэ) — известной аллегории сотрудничества, гармонии в семье, коллективе, обществе. Таким образом, ребенок усваивает социальные нормы поведения, ценности, опыт, народную мудрость, отраженную в пословицах и поговорках, сказках, притчах.

Следующий раздел программы — это «Сюжетная композиция в традиционной бурятской живописи «буряад зураг». Этот раздел мы начинаем со статичной однофигурной композиции — композиция в пейзаже со стаффажем «Белый Старец» (бур. Сагаан Үбгэн). Белый Старец — покровитель рода, местности, животного и растительного мира, хозяин года, был включен в буддийский пантеон как божество долголетия. Дети с большим интересом, любовью и фантазией изображают Белого Старца в окружении животных и птиц на фоне пейзажа.

В качестве динамичной композиции в пейзаже в нашей программе предлагается выполнить изображение Дугара Зайсана — монгольского князя, победившего и приручившего тигра, подосланного недоброжелателями, врагами.

Следующая большая тема — это выполнение сюжетных композиций на тему народных праздников и обрядов (Сагаалган, Сурхарбан и др.), выполнение иллюстраций к народным пословицам и поговоркам, сказкам, легендам, мифам, эпосу «Гэсэр» и др. «Знание устного народного творчества, понять специфику исторического развития народа. В народном эпосе представлен идеал совершенного человека, воина, защитника, который следует рассматривать как суммарное, синтетическое представление о целях народного воспитания» [1].

«Сердцевиной этнопедагогики, ее душой является любовь: к детям, труду, культуре, народу, родному языку, Родине» [1]. Для преподавателя очень важны самообразование, самовоспитание, самообучение, саморазвитие: сам преподаватель должен хорошо знать свой материал, сказки, легенды, эпос, культуру и традиции народа. Дети, к сожалению, не знают эпосы «Гэсэр», «Аламжи мэргэн» и др., не изучают их в общеобразовательной школе, поэтому в процессе работы над иллюстрациями приходилось рассказывать краткое содержание, конспектировать и т. д. Тогда возникла идея

об издания сокращенных версий эпоса для детей, с иллюстрациями, о создании мультфильмов и т. п.

Опыт работы показал, что можно и нужно вводить изучение тем по «буряад зураг» с самых ранних лет обучения в детской художественной школе. Во всех классах на уроках станковой композиции необходимо рассказывать и выполнять иллюстрации к народным сказкам и легендам («Девушка и Луна», «Легенда о Байкале и Ангаре», «Легенда о Хоридое» и др.). Уроки обязательно должны сопровождаться лекциями, показом презентаций, демонстрацией альбомов с репродукциями произведений бурятской живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства. На всех этапах преподавания, во всех классах, начиная с первого, нужно изучать традиционные обычаи и обряды, материальную культуру, быт, национальный костюм, шаманский костюм, утварь, народные музыкальные инструменты, воинское снаряжение, конскую упряжь и т. д. И все эти знания применять не только на уроках станковой композиции, но и на других уроках (лепка (скульптура), прикладная композиция и др.). Так, в программу по лепке введено выполнение фигур национальной игры шатар.

Для бурятской буддийской графики всегда было характерно свободное владение линией, поэтому работы «буряад зураг» можно рисовать как тушью, так и современными материалами (гелевыми ручками и т.п.) линией, пятном с использованием акварели.

Возможно выполнение работ не только гуашью, акварелью и тушью, но и акрилом, темперой на холсте, картоне. Полезно и интересно поработать на цветных фонах (черном, красном, желтом) согласно буддийской традиции живописи на красном (магтан), на черном (нагтан), золотом фонах.

Трудности, с которыми сталкиваются дети — это резкий переход от реалистической (импрессионистической) трактовки образов и пейзажа к декоративно-плоскостному изображению в традиционной бурятской живописи, для некоторых детей этот процесс бывает непростым. Поэтому в процессе учебы на уроках станковой композиции и живописи нужно чаще чередовать оба этих изобразительных принципа — европейское реалистическое решение с передачей светотени, объема предметов и традиционное восточное декоративно-плоскостное решение. «Смысл воспитания — осознание принадлежности к своим корням» [1].

«Природа и религия — главные источники нравственности» [1]. Носителями народного начала в бурятском искусстве XX в. были самодеятельные бурятские художники Цырен-Намжил Очиров (1920–1987) [2], Лубсан Доржиев (1918–2011) [3]. В традиционном искусстве необходимо не оставаться в жестких рамках канона, нужно быть открытым к инновациям, что очень важно для развития национального искусства.

В 20-е годы прошлого века обновленческое движение в буддизме призывало «не противодействовать творчеству лам», благодаря этому появились интересные произведения Осора Будаева (1887–1937), Лодэ Самбу и других талантливых бурятских мастеров и художников, чьи работы сейчас являются национальным достоянием. В процессе освоения нашей программы мы стараемся давать детям свободу в творчестве.

Проанализировав педагогическое наследие различных народов, К.Д. Ушинский пришел к выводу, что общей системы воспитания для всех этносов не существует: «У каждого народа – своя система воспитания. Как нельзя жить по образцу другого народа, как бы заманчив ни был этот образец, точно также нельзя воспитать по чужой педагогической системе, как бы ни была она хорошо обдумана. Каждый народ в этом смысле должен питать собственные силы» [1, с. 46]. Изучение традиционной бурятской живописи «буряад зураг» очень перспективно, так как сейчас современная живопись строится на декоративных принципах, и очень важно в творчестве обращаться к традициям своего народа для их сохранения и дальнейшего развития.

Список литературы

1. Ковалева Т.И., Нимяева В.А., Ескина Е.Ю. Этнопедагогические аспекты художественного образования // Пальмовский вестник: сборник статей. Вып. 4. в 2-х частях. Часть 2. – Элиста : Национальный музей Республики Калмыкия им. Н.Н. Пальмова, 2019. – С. 42–49.
2. Графика. Цырен-Намжил Очиров / авт.-сост. С.Б. Тарнуева. – Улан-Удэ : Нова-Принт, 2019. – 132 с.: ил.
3. Бурятский орнамент в творчестве Лубсана Доржиева. Альбом./ Авт.-сост. И.С. Балдано, пер. Н.В. Дубровской. – М. : Мирт; Улан-Удэ : Нютаг, 1992. – 126 с.

Банаева Виктория Андреевна,
кандидат исторических наук,
преподаватель МУДО
«Усть-Ордынская детская школа искусств»

Творческая и педагогическая деятельность Екатерины Асалхановой

Аннотация. Статья посвящена творческой и педагогической деятельности Екатерины Владимировны Асалхановой, кандидата искусствоведения, члена Иркутского регионального отделения ВТОО «Союз художников России», Лауреата Премии

Губернатора, художника, преподавателя, заведующего художественным отделением Усть-Ордынской детской школы искусств.

Ключевые слова: изобразительное искусство, Асалханова Е.В., творческая и педагогическая деятельность, бурятская живопись, «буряад зураг», станковая композиция.

Екатерина Владимировна Асалханова – кандидат искусствоведения, член Иркутского регионального отделения «Союз художников России» (с 2010 г.), член Ассоциации искусствоведов и художественных критиков (АИС, с 2006 г.). В 1995 г. окончила живописно-педагогическое отделение Иркутского художественного училища, в 1996 г. поступила в Санкт-Петербургскую государственную художественно-промышленную академию на кафедру монументально-декоративной живописи. После окончания академии продолжила обучение в аспирантуре на кафедре теории и истории искусств и архитектуры в СПГХПА им. А.Л. Штиглица (2003–2006 гг.). Защитила диссертацию по теме: «Дацан Гунзэчойнэй в Санкт-Петербурге. Концепция и программа историко-художественной реконструкции живописного убранства» [2].

Ее произведения находятся в фондах Музея неконформистского искусства (г. Санкт-Петербург), Национального музея Республики Бурятия, Художественно-исторического объединения г. Северобайкальск, Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева, Национального музея Усть-Ордынского Бурятского округа и в частных собраниях.

Деятельность Екатерины Асалхановой высоко оценена профессиональным сообществом. Она награждена Знаком отличия «К 100-летию Санкт-Петербургского Дацана» (2015 г.), Почетной грамотой Министерства культуры и архивов Иркутской области (2021 г.). Является лауреатом Премии Губернатора Иркутской области в номинации «За творческий вклад» (2022 г.).

Екатерина Владимировна принимает активное участие в международных, российских, региональных научно-практических конференциях. Опубликовала более пятидесяти научных статей; монографию «Буддийский храм в Петербурге (1909–1915). К столетию со дня основания. Концепция и программа историко-художественной реконструкции живописного убранства» [1]; каталог «Буддийская коллекция Национального музея Усть-Ордынского Бурятского округа» [6], альбом «Изобразительное искусство Усть-Ордынского Бурятского округа» [8].

Екатерина Владимировна Асалханова – участник международных, российских и региональных фестивалей, конкурсов, выставок, в том числе персональных. Она приняла участие в масштабных региональных выставках «Сибирь» (Иркутск, 2003 г.,

Новосибирск. 2008 г., Новокузнецк, 2018); «Сибирский миф. Голоса территорий» (Санкт-Петербург, 2008 г.) [9]; «Мир вокруг Байкала», посвященная 350-летию добровольного вхождения Бурятии в состав России (Улан-Удэ, 2011 г.); «Форма» (Новокузнецк, 2019 г., 2020 г.) [10]. В Международных выставках: «Ветер Монголии» в рамках Межрегионального художественного проекта «Баргуджин-Токум» (Улан-Удэ, 2019 г.); «Век и вечность. Изобразительное искусство России и Монголии», посвященной 100-летию установления дипломатических отношений между Россией и Монголией и 50-летию открытия Генерального консульства Монголии в Иркутске (2021 г.) [7].

Первая персональная выставка Е.В. Асалхановой состоялась в 1996 г. В этом году она впервые показала свои работы широкой публике в Национальном музее Усть-Ордынского Бурятского округа. Затем последовали другие персональные выставки: «Проект росписи буддийского храма в Санкт-Петербурге» в Музее-квартире исследователя Центральной Азии П.К. Козлова в г. Санкт-Петербург (2004 г.); «Сагаан һараар! Сагаалганаар!», посвященная празднику Белого месяца в Национальном музее Усть-Ордынского Бурятского округа (2015 г.); «Буряад зураг» в Музее истории Иркутского национального исследовательского технического университета (2016 г.) [3] и в 2017 г. в выставочном зале Усть-Ордынского Национального центра художественных народных промыслов. В сентябре 2023 г. Иркутское региональное отделение «Союз художников России» запланировало ее персональную выставку, посвященную 50-летию юбилею в Иркутском областном художественном музее им. В.П. Сукачева.

Екатерина Владимировна по-новому осмысливает буддийское наследие, что отражается в ее работах. Для этого она применяет язык буддийской иконописи как прием построения композиции: присущую плоскостность, локальное цветовое решение, — графического начала, использование орнаментики с применением буддийских символов.

Свой накопленный опыт научной и творческой деятельности Екатерина Владимировна передает учащимся на занятиях по станковой композиции. В настоящее время художественное образование рассматривается как одна из форм приобщения обучающихся к мировой, национальной и региональной культурам. В задачи занятий входит обучение ребенка изобразительным навыкам, формирования чувства прекрасного, эстетического восприятия и способность оценить произведения искусства. В программу по станковой композиции художественного отделения Усть-Ордынской детской школы искусств она включила раздел по изучению основ бурятской живописи — «буряад зураг», который является примером многовекового развития традиций. Под руководством Екатерины Владимировны учащиеся выполняют иллюстра-

ции к сказке «Четверо дружных», символической композиции «Хий-морин (конь-ветер) и четверо могущественных животных», композиции, посвященной культу Белого Старца и др.

Белый старец (бур. — Сагаан Үбгэн) является одним из самых распространенных фольклорных образов монголоязычных народов. Согласно исследованиям, существует множество текстов, имеющих отношение к Белому старцу, некоторые из них посвящены ритуальной стороне культа, другие только упоминают его имя. Белый старец в Бурятии относится к кругу «хозяев земли, местности», древних хтонических божеств. В обрядовых текстах выступает как податель белой пищи, покровитель домашнего очага, покровитель животного и растительного мира [4, с. 292].

По-разному решаются композиции учащихся в изображении Белого старца. С нимбом вокруг головы, в халате с шалевым воротником, подпоясанный кушаком он изображается на фоне пейзажа в окружении пар животных и птиц. В некоторых работах фигура главного героя находится в центре композиции (Николаева К. 2022. Бумага, гуашь; Пронькина А. 2021. Бумага, акварель), в других сдвигается в правую сторону (Шарыпова А. 2022. Бумага, гуашь), а где-то изображается сидящим у входа в пещеру, увитую цветами, плодами или в сени деревьев (Романова В. 2022. Бумага, гуашь).

В композициях «Хий-морин (конь-ветер) и четверо могущественных животных» учащиеся в центре изображают в движении коня, в полной упряжи, несущего на спине пламенеющую драгоценность-чинтаamani, исполняющую желания. По углам композиции представлены «Четверо могущественных»: орел Гаруда, дракон, лев и тигр (Амшеева Е. 2022. Бумага, гуашь). Хий-морин символизирует жизненную энергию и силу человека. Четверо могущественных животных являются самыми важными буддийскими животными и олицетворяют продолжительность жизни, добродетель, ум и тело [5, с. 94].

Фольклорный сюжет, связанный с древнеиндийской притчей «Четверо дружных/согласных» (тиб.: Туншэ), также нашел отражение в работах учеников, где слон, обезьяна, заяц и птица собирают плоды с дерева, взобравшись верхом друг на друга. Этот образ иллюстрирует тему культа мудрости, познания, знания в буддийской культуре бурят, символизирует почитание старшинства, мудрости и доброты. Такое изображение находилось практически в каждой юрте верующего бурята в виде оберега-хранителя благополучия, процветания, благоденствия семьи, дома и окружающего мира [5, с. 25].

Таким образом, в своем творчестве Екатерина Владимировна обращается к традиционной культуре и передает накопленный богатый опыт подрастающему поколению. Творчески переосмыслив художественно-культурное наследие, преподаватель

и учащиеся художественного отделения Усть-Ордынской детской школы искусств создают собственные интерпретации бурятской живописи – «буряад зураг», которые сделали возможным сохранение, продолжение и преемственность уникальной национальной культуры.

Список литературы

1. Асалханова Е.В. Буддийский храм в Петербурге (1909–1915). К столетию со дня основания. Концепция и программа историко-художественной реконструкции живописного убранства: монография. – Иркутск : Изд-во ИРНТУ, 2015. – 192 с.
2. Асалханова Е.В. Дацан Гунзэчойнэй в Санкт-Петербурге. Концепция и программа историко-художественной реконструкции живописного убранства: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / [Место защиты: ФГБОУ ВПО Саратовская государственная консерватория (академия); имени Л.В. Собинова], 2017. – 335 с.
3. Асалханова Екатерина. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство. Каталог работ. – Иркутск : Изд-во ИРНТУ, 2016. – 23 с.
4. Асалханова Е.В. Эволюция образа Белого старца в изобразительном искусстве Бурятии XVIII–XXI веков // Вестник Иркутского государственного технического университета. – 2012 – №4 (63). – С. 292–297.
5. Бальжурова А.Ж. Бурятская буддийская иконопись конца XVIII – первой четверти XX вв. (по материалам фонда Национального музея Республики Бурятия) : диссертация ... канд. истор. наук: 24.00.01 / [Место защиты: ФГБОУ ВПО «Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусств»]. – Улан-Удэ, 2015. – 206 с.
6. Буддийская коллекция Национального музея Усть-Ордынского Бурятского округа. Каталог / Составитель, вступ. ст. Е.В. Асалханова. – Иркутск : Изд-во «Время странствий», 2022. – 58 с.
7. Век и вечность. Изобразительное искусство России и Монголии: к 100-летию установления дипломатических отношений между Россией и Монголией: альбом-каталог / сост. Н.С. Сысоева. – Иркутск, 2021. – 308 с.
8. Изобразительное искусство Усть-Ордынского Бурятского округа. Альбом / Составитель, редактор: О.Б. Дамдинжапова. Вст. статья Е.В. Асалханова, Т.Е. Алексеева. – Улан-Удэ : «Новаяпечать», 2022. – 220 с.
9. Кузьмин М. «Во весь сибирский голос» // «Вечерний Петербург». – Октябрь, 2008 г.
10. Межрегиональная художественная выставка «Форма 2.0. Декоративное искусство»: альбом-каталог / составитель А.В. Суслов, Е. В. Чепис. – Новосибирск, 2020. – 296 с.

Игровые приемы на уроках истории изобразительного искусства

Аннотация. В статье изложены основные игровые приемы и их применение в образовательном процессе. Приведены примеры игр, используемых на уроках по истории изобразительного искусства.

Ключевые слова: игра, искусство, приемы, учебный процесс.

Игра – один из основных видов деятельности ребенка [3, с. 14]. В школьном возрасте – это необходимая потребность. В процессе игры дети общаются, познают мир и самоутверждаются. Введение игровых приемов создает благоприятный эмоциональный фон, развивает мышление, образные представления, развивается наблюдательность, глазомер, воображение, зрительная память.

Приходя в 1 класс, ученики сталкиваются с множеством новых терминов, информацией, сложной для запоминания. В этом случае учитель начинает искать пути решения данной проблемы, и нередко на помощь приходят игровые приемы. Разработкой теории игры, ее методологических основ, выяснением ее социальной природы, значением для развития обучаемого, в отечественной педагогике занимались Л.С. Выготский, А.Н. Леонтьев, Д.Б. Эльконин и др. [4, с. 2].

Благодаря применению игровых приемов, происходит переход от пассивной позиции слушателя к активной, повышается интерес к изучению предмета [5, с. 21].

Важно помнить, что учитель, проводящий игру, должен уделить внимание тем ученикам, у которых что-то не получается, рекомендовать им приемы и упражнения для тренировки нужных качеств, объяснять правила проведения игры. Поскольку дети могут вносить свои коррективы в уже имеющиеся правила игры, учителю следует поддерживать их инициативу и творческий подход.

При проведении игры важно обеспечить положение, при котором соревнующиеся будут равны по силам и находиться в равных условиях. Необходимо создать такую обстановку, которая предопределил правильное отношение к игре со стороны детей [2, с. 36].

Позиция взрослого в игре всегда должна быть активной. Роль арбитра, посредника, члена жюри позволяет давать оценки, характеризовать поведение учеников.

Учитель может принимать участие в игре, превращая ее в воспитательный фактор, что способствует гармонизации отношений «учитель – ученик». Это основная функция игровой позиции педагога, способствующей созданию творческой атмосферы. Игровая позиция учителя представляет собой своеобразный стиль отношений между взрослыми и детьми.

Игровые приемы можно использовать как при изучении новой темы, так и для закрепления полученных знаний. Можно проводить и командные соревнования, где главное – подвести итоги.

Некоторые из игровых приемов, которые можно использовать на уроках, приведены ниже.

1. Игра «Угадай вид и жанр». Учащимся демонстрируются открытки с репродукциями картин известных художников. Их задача – правильно определить вид и жанр изобразительного искусства.

2. Игра «Картина-пазл». Учащимся раздаются открытки репродукций известных художников, разрезанные на несколько частей. Задача ребят собрать и вспомнить название картины, художника.

3. Игра «Реши кроссворд». После изучения темы или нескольких тем учащимся предлагается кроссворд с ранее изученными терминами. Или как другой вариант можно предложить детям самим составить кроссворд по ранее изученным темам.

4. Игра «Найди картину и художника». Учащимся на доске предлагаются репродукции картин и карточки с фамилиями художников. Нужно найти картину и автора.

5. Игра «Мемо». Эта игра состоит из парных карточек с картинами известных художников. На столе карточки раскладываются «лицом» вниз. Задача найти пару, кто нашел больше пар карточек тот и победил. Детям очень нравится эта игра, легко запоминают название картин и художников.

6. Игра «Ожившие картины». Учащиеся делятся на две команды. По очереди вытягивают карточки с репродукциями картин известных художников. Задача команды изобразить картину, другая команда должна отгадать название и автора картины.

7. Игра «Я – экскурсовод». На доске разместить несколько репродукций картин известных художников. Из учащихся по желанию выбираем «экскурсовода». Задача ученика провести экскурсию по музею, рассказать кратко о каждой картине. Постараться раскрыть замысел автора произведения.

8. Игра «Кто хочет стать знатоком истории изобразительного искусства?». Проходит раз в полугодие, после изучения всех тем и является закреплением пройденного материала. Учащимся в начале предлагается блиц-опрос для выявления фина-

листов. Далее в финале участвуют 2–3 человека. В виде теста предлагаются 10 вопросов. Ученики отвечают на листочках, после сдают их жюри. Подводятся итоги и определяется победитель игры. Все участники награждаются символическими подарками.

Приведена лишь небольшая часть игровых приемов, которые можно использовать на уроках по истории изобразительного искусства. Например, игру «Мемо» мы используем на каждом уроке по предмету «Беседы об искусстве». Ее можно купить в разных вариантах, дети с восторгом играют и ждут следующий урок.

Эффективность учебного процесса во многом зависит от умения педагога правильно организовать занятие и грамотно выбрать ту или иную форму его проведения [1, с. 37]. Игровые формы проведения занятий дают возможность не только поднять интерес воспитанников к изучаемому предмету, но и развивать их творческую самостоятельность.

Список литературы

1. Азаров Ю. П. Игра и труд // Народный университет. Педагогический факультет; № 12. – М. : Знание, 1973. – 92 с.
2. Аникеева, Н. П. Воспитание игрой: книга для учителя // Психологическая наука – школе. – М. : Просвещение, 1987. – 144 с.
3. Выготский Л.С. Игра и ее роль в психическом развитии ребенка // Вопросы психологии № 6. – М, 1966. – С. 62–77.
4. Пилюгина Н.А. Игровые приемы обучения на уроках изобразительного искусства [Электронный ресурс] // Образовательная социальная сеть nsportal.ru URL: <https://nsportal.ru/kultura/izobrazitelnoe-skusstvo/library/2019/01/24/igrovye-priemy-obucheniya-na-urokah> (дата обращения: 24.02.2023).
5. Эльконин, Д. Б. Психология игры / 2-е изд. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. – 360 с.

Ильина Снежана Сергеевна,
преподаватель

МУДО «Усть-Ордынская детская школа искусств»

Проектная деятельность: иллюстрирование сказки

Аннотация. В статье рассматривается проектная деятельность в современной детской художественной школе, умение создавать иллюстрации к сказке через индивидуальный творческий проект. Иллюстрирование сказки – это актуальная тема для юного художника. Иллюстрирование помогает ученику развивать свое образное мы-

шление. Литературные произведения помогают представить картину в целом, отсылая читателя на уже придуманные локации, описание героев, их характер и какую роль они занимают в тексте.

Ключевые слова: книжная иллюстрация, детская художественная школа, проектная деятельность, верстка.

На уроках станковой композиции ученику нужно придумывать эскизы на разные темы, в том числе выполнять иллюстрации к литературным произведениям. «Иллюстрация — это изображение, которое дополняет текст и заинтересовывает читателя на дальнейшее прочтение произведения. Каждому юному художнику, хотя бы раз нужно проиллюстрировать сказку, ведь именно благодаря созданию иллюстраций у ученика вырабатывается образное мышление и композиционное мышление. В подростковом периоде как раз начинает вырабатывается абстрактно-логическое мышление, которое отвечает за творчество и фантазию» [1, с. 58].

Ученики часто обращаются за идеями к интернет-источникам. Важно перед началом рисования эскизов посмотреть работы известных художников-иллюстраторов книги.

Проектная деятельность должна проходить не только в общеобразовательной школе, но и в художественной школе тоже, ведь в любой сфере интересно узнать процесс создания того или иного продукта. В проектной деятельности используются интерактивные технологии, которые дают возможность активно развивать творческие и познавательные способности каждого обучающегося; помогают моделировать различные ситуации; создают эмоциональный настрой, что, в свою очередь, положительно сказывается на развитии художественного творчества.

Проект — это комплексная деятельность определенного коллектива в условиях постоянного взаимодействия с окружающей средой, обязательно наличие общей четко поставленной цели, а также четкое видение конечного результата в определенный промежуток времени и при задействовании конкретных ресурсов [3, с. 20]. Благодаря проекту можно восполнить пробелы и получить новые умения и знания. В любом творческом проекте конечным результатом должен быть продукт — это то, над чем работал ученик, и что из этого получилось. В проекте «иллюстрирование сказки» конечным продуктом может быть макет книги или сама книга.

Для первой иллюстрации лучше выбрать детские произведения, несложные по содержанию, небольшого объема. Для выполнения творческого проекта нами было выбрано произведение Корнея Чуковского «Муха-Цокотуха», одно из самых его из-

вестных произведений, которое каждый взрослый и ребенок знает наизусть с самого маленького возраста.

Иллюстрирование детских произведений – это особый вид творчества, ведь главные читатели – дошкольники и младшие школьники. Детская книга отличается от взрослой тем, что имеет много иллюстрированных разворотов, а в подростковой и взрослой литературе во главе стоит текст.

Для того, чтобы приступить к выполнению самого проекта и иллюстраций, нужно продумать этапы работы. Первый этап – «подготовительный» – поставить цель и задачи проекта; второй этап – «практический» – проанализировать информацию и создать иллюстрации к сказке; третий этап, заключительный – обобщение результатов и защита проекта [4, с.15].

Прежде чем начать выполнять серии рисунков, нужно посмотреть и проанализировать референсы разных иллюстраторов. У каждого иллюстратора, книжного графика есть свой художественный почерк, нужна «насмотренность» работ художников. Для выполнения эскизов обязательно нужно иметь перед глазами текст, выделить в нем самые главные моменты в сюжете, а затем приступить к эскизной части. Все эскизы обязательно выполняются в цвете, чтобы найти подходящую гамму оттенков. Выбрав удачные эскизы, можно приступать к проработке рисунков на большом формате, в нашем случае был формат А4. Формат эскизов зависит от того, насколько хорошо будет распечатана иллюстрация. Если иллюстрация выполнена на формате А5, а книга будет больше по размеру, то качество иллюстраций при печати ухудшится и будет размытым [6, с. 64].

После того, как иллюстрации перенесены на формат и выполнены в цвете, можно приступать к прорисовке деталей. У современных иллюстраторов самый надежный и популярный помощник по всему миру – это про-граммы Adobe Photoshop, Autodesk Sketch Book и др. Несомненно, прорисовка на компьютере очень удобна в использовании, у нее много возможностей. В современных художественных школах изучают предмет «графический дизайн» – для юных художников это новая ступень знаний. Конечно же, традиционный способ всегда будет актуален, ведь иллюстрации, прорисованные художественной кистью, отображают особое отношение автора. Для прорисовки деталей можно использовать маркеры, черную ручку, карандаши – так иллюстрация будет ярче и интереснее. Так, к примеру, ученица для иллюстраций выбрала акварель, прорисовывала детали черной ручкой и добавляла цвета цветными маркерами.

Завершив серии работ, мы приступили к выполнению макета будущей книги, что-

бы понять, как расположить текст и иллюстрации. Отличная идея для макета — сложить бумагу А4 формата пополам и скрепить ее скрепкой, чтобы было удобно набросать места, где расположен текст и иллюстрации.

Прежде чем отдавать работу в печать, нужно подготовить иллюстрации так, чтобы при сборке книжки, нужные страницы были на своем месте — это называется «верстка». Для выполнения этого этапа есть специализированные программы, такие как Page Maker, XPress или InDesign, но с помощью программы Microsoft Word тоже можно выполнить все нужные функции. Обрезаем иллюстрации, т.к. много разворотов, и вставляем картинки по частям: первую иллюстрацию соединяем с последней и т.д. Размещаем иллюстрации на нужных страницах, чтобы при сборке книги все изображения были в правильном порядке, затем вставляем текст и размещаем его там, где он хорошо будет смотреться и гармонично сочетаться с изображением.

После того, как вся работа нами была проделана, мы отправили иллюстрации на печать в типографию. Для печати книжки выбрали лакированную бумагу формата А4, которая сложится в формат А5 и затем, листы соединятся скрепками. Печать книжки занимает от 20 до 40 минут, в зависимости от количества листов, цветной краски и сборки листов [5, с. 234].

Таким образом, ученицей было изучено новое направление — работа над книгой, создание иллюстраций. В результате работы над проектом была выполнена верстка книги с иллюстрациями. Проектная деятельность применяется в любой сфере, с ее помощью полезно изучать новые темы, показывать ход работы и сравнивать свои результаты. В ходе работы были выполнены все поставленные задачи, ознакомились с понятием «верстка», научились сканировать иллюстрации на компьютер и увидели, как происходит сборка книги. Этот проект, помимо художественной школы, был защищен также в общеобразовательной школе и получил высший балл. Презентация книги была представлена на персональной выставке ученицы в Усть-Ордынской Национальной библиотеке им. М.Н. Хангалова.

Список литературы

1. Булатов. Э.Н, Васильева О.Б, Кабакова И.П, Пивоваров. В.К. По дорогам к сказке. Книжная графика. — М. : Изд-во «Арт Волхонка». — 2015.
2. Канунникова Т.А. Диагностика уровня развития композиционно-образного мышления подростков / Наука и школа. — М. : Изд-во «Арт Волхонка». — 2015.
3. Сокольникова Н.М. Изобразительное искусство : учебник для уч. 5–8 кл. : В 4 ч. Ч. 3. Основы композиции [Электронный ресурс] / Н.М. Сокольникова. — Обнинск: Титул, 1996. —

80 с. – URL: https://rosuchebnik.ru/upload/astrel_ru/iblock/ded/11

4. Ступницкая М. А. Материалы курса «Новые педагогические технологии: организация и содержание проектной деятельности учащихся» : лекции 1–4. – М. : Педагогический университет «Первое сентября», 2009. – 64 с.

5. Папанек В.Р. Дизайн для реального мира. – М. : Изд-во «Аронов», 2018. – 416 ст.

6. Ратаковски Н.Б. Профессия – иллюстратор. Учимся мыслить творчески. М. : Изд-во «Манн, Иванов и Фербер», 2016. – 328 с.

7. Фаворской В.А. Книжная графика. М. : Изд-во «Контакт-Культура», 2012. – 264 с.

Никифорова Юлия Владимировна
преподаватель МУДО
«Усть-Ордынская детская школа искусств»

Рисование с натуры как один из видов изобразительной деятельности учащихся детской художественной школы

Аннотация. Цель этой статьи – раскрыть понятие «рисование с натуры», подчеркнуть особенности рисования с натуры, указать, какие задачи нужно решать педагогу, и с какими понятиями сталкивается учащийся, какими умениями он должен обладать при выполнении рисунка с натуры.

Ключевые слова: рисование с натуры, натюрморт, композиция, конструкция предмета (построение), пропорции, перспектива, светотень, колорит.

«Рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок – источник и корень всякой науки»
Микеланджело Буонарроти [6].

В настоящее время в содержании обучения изобразительному искусству предусмотрены следующие виды изобразительной деятельности: декоративное рисование, аппликация, тематическое рисование, лепка, рисование с натуры. В данной статье раскроем сущность понятия «Рисование с натуры», а также определим, почему великие художники указывали, что рисование с натуры является лучшим методом обучения изобразительному искусству и почему для учащихся лучшей натурой

для рисования является натюрморт. Как утверждает В.С. Кузин, рисование с натуры включает в себя также рисование по памяти и по представлению объектов действительности карандашом, а также акварельными, гуашевыми красками, пером и кистью [12]. Рисование с натуры – это изображение объекта (натуры), находящегося перед глазами рисовальщика [2]. И.А. Грошенко считает, что сущность рисования с натуры состоит в том, что ученик рисует предмет, находящийся у него перед глазами так, как он видит его со своего места. Рисовать с натуры – значит не только правильно определить форму предмета, строение и величину отдельных его частей, их взаимное расположение и цвет, но и уметь точно передать увиденное в рисунке [1]. Н.П. Костерин отмечает, что рисование с натуры характеризуется тем, что объект изображения в течение всей работы находится перед рисующими.

Внимательно наблюдая с определенного места за типичным для данного предмета признаками и частями, рисующий переносит наблюдаемое на бумагу, стремясь изобразить все как есть на самом деле и как видит его глаз, то есть зрительно похожим. Латинское слово «натура» переводится как «природа», реальная действительность. Натурой может быть все сущее, то есть все, что имеет свою форму и содержание [4].

Во всех трактатах по изобразительному искусству рисунок с натуры выдвигается на первое место. Жан-Жак Руссо писал: «Детям крайне полезно заниматься рисованием не для самого искусства, но для приобретения верного глаза и гибкой руки. Но рисовать дети должны не с моделей, а прямо с оригиналов, с природы. Здесь важно не столько приобретение умения рисовать согласно законам и требованиям этого искусства, как приобретение более точного глазомера, верной руки, настоящих отношений к величине и виду разнообразных предметов, более быстрого понимания действий перспективы» [6].

П.П. Чистяков указывал: «По-настоящему, прежде всего, надо научиться глядеть на натуру, это почти самое необходимое и довольно трудное». Рисование с натуры является методом наглядного обучения и дает прекрасные результаты не только в деле обучения рисунку, но и в деле общего развития ребенка. Рисование с натуры приучает мыслить и целенаправленно вести наблюдения, пробуждает интерес к анализу натуры и тем самым подготавливает учащегося к дальнейшей учебной работе» [9].

В нашей статье рассмотрим рисование с натуры натюрморта. Натюрморт издавна принято считать «малым жанром» станковой живописи. С французского языка слово «натюрморт» переводится как «мертвая натура» [10].

Почему мы выбираем для рассмотрения такой жанр, как натюрморт для рисо-

вания с натуры, объясняет высказывание Н.П. Костерина: «Натюрморт для обучающихся рисованию – очень удобная во всех отношениях натура: она неподвижна, на длительное время сохраняет свой внешний облик, натюрмортным предметам можно придать любое положение и получить интересное сочетание форм, движений, фактур, величин и окрасок. Натюрморт учит решать основные учебные задачи, а вместе с ними и задачи творческие» [4].

При рисовании с натуры натюрморта учащиеся знакомятся с такими понятиями, как «композиция», «конструкция предмета», «перспектива», «светотень», «колорит», а также решают такие задачи, как передача пространственного положения, пропорций, конструкции, перспективы, светотени, цвета изображаемых объектов.

Рассмотрим особенности композиции при рисовании с натуры. По мнению В.С. Кузина, композиция определяется расположением предметов на листе бумаги [6]. Как считает Н.П. Костерин, в учебном рисовании задачи композиции ограничиваются узким кругом вопросов, связанных в первую очередь с определением формата листа бумаги, нахождением места и размера рисунка на этом листе [4].

Слово «конструкция» по мнению Н.П. Костерина, означает «строение». Предмет рассматривается нами как целое, составленное, построенное из частей и элементов [4]. Как считает В.С. Кузин, каждый предмет можно сравнить с тем или иным геометрическим телом. К геометрическим телам относятся – куб, пирамида, шар, конус, цилиндр, параллелепипед. Автор раскрывает сущность понятия «конструкции предмета», приведенным примером, – стакан похож на цилиндр, помидор – на шар, дом – на куб, это значит, что в основе своего строения каждый предмет имеет конкретное геометрическое тело. Часто предмет имеет сложную конструкцию (строение), состоящую из нескольких геометрических тел. При рисовании с натуры, изучение конструкции предмета требует выделения всех его частей, определение их положения в пространстве и соединения друг с другом. Изображение конструкции будет правильным, если строго следить за расположением ее частей с помощью осей, диагоналей – дополнительных линий при построении предмета [6].

Так как к умению выполнять конструктивный рисунок относится умение определять пропорции предмета, рассмотрим понятие «пропорция». Всякий предмет, по описанию Н.П. Костерина, обладает величиной, протяженностью, размером. Предмет плоской формы имеет две основные протяженности: длину и высоту, объемной – три: длину, высоту и ширину. Величину предмета выражают через конкретное отношение размеров. Сравнение двух размеров приводит к установлению их равенства или разницы, которая показывает, во сколько раз один размер больше или меньше

другого. Такое отношение одного размера к другому называют пропорцией. Пропорция вскрывает величинную зависимость одной части предмета от другой, одного предмета от другого и устанавливает пропорциональную систему связей, которая характеризует каждый предмет или группу предметов, показывает отличие одного предмета от другого или его сходство с ним [4].

Изображение предметов объемной формы требует знание и понимание законов перспективы. Сущность понятия слова «Перспектива» (от франц. «ясно вижу») – изображение предметов на плоскости в соответствии со зрительным восприятием их человеком, то есть изображение предмета таким, как воспринимает его глаз человека. Перспектива бывает воздушной и линейной [3]. Воздушная перспектива выражается в ослаблении резкости и четкости очертаний и цвета предметов по мере их удаления, чем ближе предмет, тем он изображен четче и ярче, что касается линейной перспективы, то она бывает фронтальной и угловой. При фронтальной перспективе – расположение предмета одной видимой стороной по отношению к зрителю, а при угловой – расположение предмета под углом к зрителю, то есть зритель видит две или три грани предмета.

В соответствии с законом перспективы предметы, равные по величине, по мере их удаления кажутся меньше. При построении перспективы необходимо знать о точке зрения, точке схода, линии горизонта. Линия горизонта – это линия, находящаяся на уровне глаз рисующего. Точка зрения – это точка, с которой рисующий смотрит на предмет, она может быть высокой, низкой, на уровне линии горизонта. При изображении предмета во фронтальной перспективе все горизонтальные линии предмета кажутся сближающимися и пересекающимися в одной точке, эта точка называется точкой схода. При изображении предмета в угловой перспективе таких точек схода – две, т.е. две параллельные стороны предмета направлены к точке схода справа от него, а две другие – к точке схода слева. Точки схода могут находиться на линии горизонта, выше и ниже нее.

При выполнении натюрморта выполняют три основных правила: для изображения глубины дальний предмет следует частично закрывать ближним предметом; ближний предмет следует изображать крупнее удаленного; основание ближнего предмета следует изображать ниже основания удаленного. Для выявления объема предметов, умения передавать объем, используется понятие «светотень» – это распределение света на поверхности предмета, которое зависит от формы предмета, характера поверхности (гладкая, шероховатая), окраски и освещения, расстояния от зрителя до предмета. Свет, распространяясь по форме, имеет различные оттенки – от самого свет-

лого до самого темного. Светотень может быть представлена пятью своими элементами: светом, полутенью, тенью, собственной и падающей, рефлексом и бликом.

Рассмотрим подробнее эти элементы светотени. Свет – освещенная поверхность предмета; собственная тень – неосвещенная часть поверхности предмета; полутень – поверхность предмета, освещенная косыми лучами света; рефлекс – отражение в теневой части предмета света и цвета другой поверхности; блик – самое светлое пятно на поверхности предмета; падающая тень – тень, которая образуется от конкретного предмета на какой-либо поверхности стола, стены или на других предметах. Передача светотени на предметах зависит от их удаленности от источника света. Степень освещенности предмета показывает тон, что в переводе означает «напряжение». Чем ближе предмет находится к источнику освещения и сильнее свет, тем сильнее контраст и темнее тень. Вдали от источника света тональные отношения образуют слабый тон – мягкие отношения светлого и темного. При передаче светотени цветом есть свои правила. Свет по характеру различают двух основных видов – теплый и холодный. Свет электрический – теплый, он окрашивает освещенную часть белых предметов в бледно-желтый цвет, и, следовательно, тень на предметах будет холодной – сине-голубого цвета. Обычный дневной свет считается холодным, он окрашивает освещенную часть белых предметов в светло-голубой цвет, тогда как тень будет иметь серо-фиолетовый оттенок, так как в фиолетовый цвет входит теплый красный цвет [2, 3, 5, 6, 7, 8].

Основные этапы создания натюрморта: выполнение композиции, построение предметов, выполнение тонального решения композиции.

Выполнение натюрморта, как правило, следует от общего к частному с тем, чтобы в конце опять вернуться к общему. Сначала продумывается композиционное решение рисунка, объекты размещают на листе выбранного формата, рисуют их общую форму, следят за соблюдением пропорциональных отношений, работают над деталями. Затем переходят к светотеневой моделировке формы, добиваются цельности рисунка [11].

Рассмотрим прием рисования с натуры В.С. Кузина. Как правило, рисунок с натуры начинается едва заметными, «легкими» линиями, а затем, когда правильно решена композиция рисунка, намечено общее расположение объектов, найдены их пропорции, постепенно уточняют линии и усиливают тон. Предварительно следует, глядя на чистый лист бумаги, мысленно представить себе общее расположение рисунка, его размеры, представить уже законченную работу. Далее надо проследить направление каждой формы, линии предмета в натуре и легко нанести на бумагу. Если

линия проведена неправильно, то ее не следует сразу стирать, она пригодится для более быстрого определения и нанесения правильной линии. Постепенно происходит своеобразный отбор проведенных линий. К концу построения рисунка усиливаются и выделяются правильно проведенные линии, а неточные линии в дальнейшем поглощаются тоном [6].

Умение учащегося выполнять рисунок с натуры состоит из нескольких составляющих умений: умение создавать композицию, умение выполнять конструктивный рисунок, умение создавать тональное решение рисунка.

К композиционному умению относятся: умение правильно располагать лист; умение правильно определить размер предмета; умение правильно определять место рисунка на листе. К умению выполнять конструктивный рисунок относятся: умение анализировать форму предмета, умение определять пропорции предмета; умение выполнять рисунок от общего к частному и от частного к общему, умение обобщать форму; умение выполнять трехмерный рисунок на двухмерной плоскости; умение передавать перспективное сокращение предмета; умение передавать объем, с помощью светотени. К умению создавать тональное решение рисунка относится умение создавать светлую и темную тональность рисунка.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что учащиеся способны выполнять рисунок с натуры, если обладают соответствующими знаниями и умениями. Как Н.Н. Ростовцев утверждал, что ни один учебный предмет не обеспечивает такого активного внимания учащихся к предмету, к анализу его строения, как рисование с натуры [9]. Рисунки с натуры могут быть как самостоятельными художественными произведениями, так и предшествовать выполнению рисунков на определенные темы и выполнению декоративных композиций.

Список литературы

1. Грошенков И.А. Уроки рисования в 1–4 классах вспомогательной школе. – 3-е изд., – М. : Просвещение, 1975. – 167 с.
2. Доля С.И. Изобразительное искусство. 4 кл.: поурочные планы по программе В.С. Кузина / авт.-сост. С.И. Доля. – 2-е изд. – Волгоград : Учитель, 2008. – 94 с.
3. Дроздова, С.Б. Изобразительное искусство. 5 кл. : поурочные планы по учебнику В.С. Кузина. – 2-е изд. – Волгоград : Учитель, 2008. – 127 с.
4. Костерин Н.П. Учебное рисование / ред. З.А.Нефедова. – М. : Просвещение, 1980. – 272 с.
5. Кузин В.С. Изобразительное искусство. 2 кл. : учеб. для общеобразоват. учреждений. – 12-е изд. – М. : Дрофа, 2009. – 112 с.

6. Кузин В.С. Изобразительное искусство и методика его преподавания в школе. Учебник / 3-е изд. – М. : Агар, 1998. – 336 с.
7. Кузин В.С. Изобразительное искусство. 4 кл.: учеб. для общеобразоват. учреждений / 10-е изд. – М. : Дрофа, 2009. – 174 с.: ил.
8. Кузин В.С. Изобразительное искусство. 1–4 кл.: программа для общеобразовательных учреждений/ 2-е изд. – М. : Дрофа, 2009. – 43 с.
9. Ростовцев, Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе / Репринтное воспроизведение издания 2000 г. – М. : Альянс, 2014. – 256 с.
10. Обухов В.М. Серия «История жанров» Натюрморт /ред. Г. Конечна. – М. : Аст-пресс, Галарт, 2002. – 215 с.
11. Сокольникова Н.М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. Учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений / 3-е изд., стереотип. – М. : Изд. центр Академия, 2006. – 368 с.
12. Сокольникова, Н.М. Методика преподавания изобразительного искусства: Учебник для студентов высшего профессионального образования / 6-е изд. – М. : Академия, 2013. – 254 с.
13. Энциклопедия для детей. Т.7 Искусство. Ч.1. архитектура, изобразительное декоративно-прикладное искусство с древнейших времен до эпохи возрождения /гл.ред. М. Аксенова. – 3 изд. – М. : Мир энциклопедий Аванта+, Астрель, 2010. – 592 с.

Редакционная коллегия:
кандидат искусствоведения Е.В. Асалханова,
В.В. Белобородова
Т.А. Улазова,
А.Н. Демешева

Ответственный за выпуск: И.А. Лазарева

Методики и практики преподавания в детских школах искусств
/ Материалы I Зональной научно-практической конференции (п.
Усть-Ордынский, 15 июня 2023 г.) // Составитель В.А. Банаева. –
Усть-Ордынский: изд-во МУДО «Усть-Ордынская детская школа ис-
кусств», 2023 – 79 с.

Сборник материалов I Зональной научно-практической конфе-
ренции включает статьи исследований и методических разработок
преподавателей школ искусств Усть-Ордынского территориаль-
но-методического объединения.

Дизайн, макет: ООО Издательство «Время странствий»
тел. +79149183995 email: wtime.irk@gmail.com
Печать: ООО «Типография «Аспринт»
664011, г. Иркутск, ул. Пролетарская, 7В

