

Антропологическая дидактика и воспитание

ТОМ 3

№ 1

2020 Г



Электронный научно-методический журнал «Антропологическая дидактика и воспитание» издаётся с 2018 г.

Наш журнал нацелен на создание широкой дискуссионной площадки, обсуждающей насущные проблемы обновления содержания обучения и воспитания подрастающих поколений. Актуальность этой проблематики и неудовлетворённость используемыми способами ее решения звучат с трибун многочисленных научных конференций, отражены в СМИ, в заявлениях представителей экспертного сообщества и властных структур нашей страны.

Поскольку содержание обучения и воспитания является междисциплинарной проблемой, журнал приглашает к сотрудничеству педагогов и психологов, методологов и философов, методистов и представителей других областей знания, задействованных в процессах обучения и воспитания на всех образовательных уровнях.

Научное направление издания по отраслям наук: философия, педагогика, психология. Редакция журнала в своей деятельности руководствуется принципами научности, объективности, информационной поддержки наиболее значимых профильных исследований, соблюдения норм издательской этики.

Редакция оставляет за собой право отклонения статей, не соответствующих требованиям предоставления материалов. Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов публикуемых статей.

Авторы несут полную ответственность за содержание статей и за сам факт их публикации. Редакция не несёт ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.

Опубликованные материалы не могут быть полностью или частично воспроизведены, тиражированы и распространены без письменного разрешения редакции.

КОНТАКТЫ / CONTACT US

Учредитель: Дмитрий А. ПОТАПОВ
Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций 18.10.2021. Номер свидетельства **ЭЛ № ФС 77 – 82058**
Издательство: Международный Центр «Искусство и образование»
Юридический адрес: 101000, г. Москва, Хохловский пер., 3-16
ИНН 7715576892,
ОГРН 1057748371856, **ОКПО** 78928720
Почтовый адрес: 125167, г. Москва, Красноармейская ул., 9-101
Телефон: +7(906) 063-52-26
Веб-сайт: <https://science-book.ru>
Электронная почта: kushaev38@mail.ru

Founder: Dmitry A. POTAPOV
The Journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Communications 18.10.2021. Certificate number **ЭЛ № ФС 77 – 82058**
Publishing house: International Centre «Art and Education»
Official address: 101000, Moscow, Khohlovsky lane, 3-16
TIN 7715576892,
PSRN 1057748371856, **NCN** 78928720
Postal address: 125167, Moscow, Krasnoarmeyskaya St., 9-101
Telephones: +7(906) 063-52-26
Web-site: <https://science-book.ru>
E-mail: kushaev38@mail.ru

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

НОВИЧКОВ Владимир Борисович, кандидат педагогических наук, доцент, автор более 100 научных и научно-методических публикаций. Отличник просвещения СССР, Отличник народного образования Грузинской ССР, Отличник народного образования МНР, Заслуженный учитель Российской Федерации.

С 1964 года неразрывно связан с системой образования. Работал учителем, директором школы, на различных должностях в Министерстве просвещения СССР, ректором, проректором и заместителем директора по научной работе в ряде учебных и научно-исследовательских институтов, первым заместителем Министра образования РФ, Начальником Северного окружного управления Департамента образования г. Москвы.

Принимал активное участие в разработке и реализации нескольких крупных международных проектов с учёными США, Франции, Канады, Финляндии, Норвегии, Италии. Привлекался в качестве эксперта к разработке образовательных проектов Советом Европы.

NOVICHKOV Vladimir Borisovich, Candidate of Sciences in Pedagogy, Associate Professor, Pedagogy Department, Institute "Higher School of Education", Moscow Pedagogical State University. Overachiever of the Education of the USSR, Overachiever of the Public Education of the Georgian SSR, Overachiever of the Public Education of the MPR, Honored Teacher of the Russian Federation.



ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



АФАНАСЬЕВ Владимир Васильевич, доктор педагогических наук, профессор Московского городского педагогического университета.

AFANASYEV Vladimir Vasilievich, Doctor of Sciences in Pedagogy, Professor, Professor of the Department of Pedagogy, Institute of Pedagogy and Psychology of Education, Moscow City University.

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



ПОТАПОВ Дмитрий Александрович, кандидат педагогических наук, доцент, специалист в области психологии творчества, креативности, музыкальной педагогики и психологии.

POTAPOV Dmitry Aleksandrovich, Candidate of Sciences in Pedagogy, Associate Professor, the expert in the field of psychology of creativity, musical pedagogics and psychology.

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ / EDITORIALBOARD



БОЗИЕВ Руслан Сахитович, доктор педагогических наук, профессор, главный редактор научно-теоретического журнала Российской академии образования «Педагогика».

BOZIEV Ruslan Sakhitovich, Doctor of Sciences in Pedagogy, Professor, Editor-in-Chief of the Scientific and Theoretical Journal of the Russian Academy of Education "Pedagogy".



ВОРОВЩИКОВ Сергей Георгиевич, доктор педагогических наук, профессор, зав. лабораторией экспериментальной психологии и педагогики Института педагогики и психологии образования Московского городского педагогического университета.

VOROVSHCHIKOV Sergey Georgievich, Doctor of Sciences in Pedagogy, Professor, a Head of the Laboratory of Experimental Psychology and Pedagogy, Institute of Pedagogy and Psychology of Education, Moscow City University.



ЕРОШИН Владимир Иванович, доктор экономических наук, доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент РАО. Состоит в Отделении общего среднего образования.

EROSHIN Vladimir Ivanovich, Doctor of Sciences in Economics, Doctor of Sciences in Pedagogy, Professor, Corresponding Member of RAE; a member of the Department of General Secondary Education.



КАРАКОЗОВ Сергей Дмитриевич, доктор педагогических наук, профессор, директор Института математики и информатики Московского педагогического государственного университета.

KARAKOZOV Sergey Dmitrievich, Doctor of Sciences in Pedagogy, Professor, Director of the Institute of Mathematics and Computer Science, Moscow Pedagogical State University.



КУРНЕШОВА Лариса Евгеньевна, доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент РАО. Состоит в Отделении философии образования и теоретической педагогики.

KURNESHOVA Larisa Evgenievna, Doctor of Sciences in Pedagogy, Professor, Corresponding Member of RAE. a member of the Department of Philosophy of Education and Theoretical Pedagogy.



ЛУКАЦКИЙ Михаил Абрамович, доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент РАО. Состоит в Отделении философии образования и теоретической педагогики.

LUKATSKY Mikhail Abramovich, Doctor of Sciences in Pedagogy, Professor, Corresponding Member of RAE, a member of the Department of Philosophy of Education and Theoretical Pedagogy.



МЕСЬКОВ Валерий Сергеевич, доктор философских наук, профессор Московского педагогического государственного университета.

MESKOV Valery Sergeevich, Doctor of Sciences in Philosophy, Professor, Moscow Pedagogical State University.



НЕБОРСКИЙ Егор Валентинович, доктор педагогических наук, доцент, профессор Московского педагогического государственного университета.

NEBORSKY Yegor Valentinovich, Doctor of Sciences in Pedagogy, Associate Professor, Professor of Moscow Pedagogical State University.



ПОЛОНСКИЙ Валентин Михайлович, доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент РАО. Состоит в Отделении философии образования и теоретической педагогики.

POLONSKY Valentin Mikhailovich, Doctor of Sciences in Pedagogy, Professor, Corresponding Member of RAE, a Member of the Department of Philosophy of Education and Theoretical Pedagogy.



САВЕНКОВ Александр Ильич, доктор педагогических наук, доктор психологических наук, профессор, Директор института педагогики и психологии образования Московского городского педагогического университета, член-корреспондент РАО. Состоит в Отделении профессионального образования.

SAVENKOV Alexander Ilyich, Doctor of Sciences in Pedagogy, Doctor of Sciences in Psychology, Professor, Director of the Institute of Pedagogy and Psychology of Education, Moscow City University. Corresponding Member of RAE, a member of the Vocational Education Department.



СЕМЁНОВ Алексей Львович, доктор физико-математических наук, профессор, академик РАН и РАО.

SEMENOV Alexey Lvovich, Doctor of Sciences in Physics and Mathematics, Professor, Academician of the Russian Academy of Sciences and RAE.



СЛОБОДЧИКОВ Виктор Иванович, доктор психологических наук, профессор, член-корреспондент РАО. Состоит в Отделении философии образования и теоретической педагогики.

SLOBODCHIKOV Viktor Ivanovich, Doctor of Sciences in Psychology, Professor, Corresponding Member of RAE, a member of the Department of Philosophy of Education and Theoretical Pedagogy.



СОБКИН Владимир Самуилович, доктор психологических наук, профессор, Институт психологии им. Л.С. Выготского РГГУ; Директор Центра социологии образования РАО, академик РАО.

SOBKIN Vladimir Samuilovich, Doctor of Psychological Sciences, Professor, Institute of Psychology L.S. Vygotsky, Russian state university for the humanities; Director of the Center for Sociology of Education RAE, Academician of RAE.

Байкова Елена Николаевна,
профессор кафедры хорового и сольного народного пения
факультета фольклорного искусства
ФГБОУ ВО Российская академия музыки имени Гнесиных,
профессор кафедры хорового дирижирования
МГИМ им. А.Г. Шнитке

ЗВУКОВОЙ ИДЕАЛ КАК ОСНОВНОЙ ПРИНЦИП ТВОРЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

В данной статье рассматривается важный для исполнительской деятельности вопрос, касающийся проблемы соотношения предварительного концепта и его реализующей составляющей в общей системе творческих действий дирижера. В этом аспекте маркируется роль звукового идеала как феномена, формирующего перспективу креативных интенций исполнителя в работе над музыкальным произведением. Фактор органики моделируемого и воплощаемого компонентов становится доминирующей тенденцией в осмыслении характера исполнительского процесса в целом.

Ключевые слова: звуковой идеал, творческая инициатива, исполнительский процесс, музыкальное произведение, дирижер, художественный образ.

Baykova Elena Nikolaevna,
Professor of the Department of Choral and Solo Folk Singing of the
Faculty of Folklore Art
Gnessin Russian Academy of Music,
Professor of Choral Conducting Department
MGIM named after A.G. Schnittke

THE SOUND IDEAL AS THE BASIC PRINCIPLE CREATIVE ACTION

This article discusses an important issue for performing activities concerning the problem of the correlation of the preliminary concept and its implementing component in the general system of creative actions of the conductor. In this aspect, the role of the sound ideal is marked as a phenomenon that forms the perspective of the artist's creative intentions in working on a piece of music. The factor of the organics of the simulated and embodied components becomes the dominant trend in understanding the nature of the performing process as a whole.

Keywords: sound ideal, creative initiative, performance process, musical composition, conductor, artistic image.

В сфере исполнительского вида деятельности феномен звукового идеала становится отражением креативного концепта в целом, наполняя реализующую инициативу музыканта на всех этапах ее репрезентативности.

Прежде всего, явление звукового идеала выступает как некая иллюзорная форма, возникающая в сознании творческой персоналии в качестве предполагаемой художественной цели предстоящего исполнительского действия, поскольку, как считает В.Минин: «Идеал всегда выше воплощения» [8,с.50]. Кроме того, это тот доминирующий компонент, который аргументирует содержательную составляющую процессуального момента на различных этапах его кристаллизации.

Тем самым, феномен звукового идеала воспринимается в виде уникальной возможности создать креативный проект, обладающий активным созидательным импульсом для программы предстоящего действия. Бесспорно, что характер творческого процесса формируется исключительно особым образом, но всегда в условиях контролирующей функции исполнительской инициативы музыканта.

Не менее, очевидно, и то, что фактор моделирующего начала, входящий в общую структуру исполнительского действия, существует в границах практической данности не только на завершающем этапе, но и в процессе воплощения драматургического замысла произведения. Ведь

взаимодействие моделирующего компонента с воплощаемым сегментом априори предполагает их постоянную корреляцию, что объясняет специфику процессуального периода работы над избранным сочинением. По мнению С.А.Казачкова, «каждый артист использует свободу интерпретации в той мере и тех пределах, в которых он способен представить данное произведение в наиболее истинном, живом и совершенном виде» [7, с.45]. И в этом контексте отмечается ряд существенных моментов.

Во-первых, это формирующийся абрис итогового результата: творческая идея, программа художественного действия. Во-вторых, – тот комплекс задач, который способствует реализации поставленной цели в аспекте перспективы установочных положений музыканта.

И, в-третьих, это органика взаимосвязи между моделируемым компонентом (представление о звуковом идеале) и фактом его воплощения в отражающей форме, предлагаемой непосредственно в серии «исполнительских шагов». Имеется в виду, степень соотношения первичной установочно-целевой позиции с последующей ее актуализацией в структуре процессуально-звукового явления.

Установленные выше положения есть та среда формирующихся смыслов, определяющих общий силуэт практических действий дирижера. Поскольку цель креативного проекта во многом будет влиять и на характер реализации поставленных задач, оправдывая, тем самым, значение исходной творческой установки. В данном аспекте речь идет и о степени мотивации той или иной исполнительской инициативы, детерминирующей качество звукового результата, рождающегося в условиях его креативной оценки на основе таких предварительных интенций, по утверждению В.Н. Минина, как: «внутреннее слышание», представление, идеи, поиск» [8,с.135].

Очевидно, что направленность исполнительского внимания на определенный художественно-фонический вариант обусловлен воздействием моделирующего фактора на итоговую форму певческого фонизма. Это – пример того контекста, когда образ звукового идеала существует как некое

явление перспективы самого творческого процесса. Прежде всего, данная тенденция раскрывается в виде симбиоза художественного и конструктивного компонентов на этапе «преддействия», когда только создается концепт креативного проекта. Кроме того, большую роль играет и та звуковая данность, которая символизирует доминирующее значение воплощенной идеи в границах исполнительской трактовки.

Именно эта целостность, состоящая из запрограммированного компонента и реализующего момента, репрезентирует черты самого феномена представления о звуковом идеале как о специфическом качестве исполнительского мышления. Проблемный характер данной понятийной категории маркируется О.Ф. Шульпяковым следующим образом: «есть мышление созидающее, отличающееся большой самостоятельностью и постоянно направленное на поиск нового..» [10, с.4]. Необходимо отметить, что рассматриваемый предметный объект – образ звукового идеала – воспринимается как явление, отличающееся уникальностью, что и предопределяет креативность самой сферы постоянного поиска адекватного решения творческих задач.

Поэтому в природе феномена представления о некоем звуковом идеале сосуществуют два элемента, взаимосвязанные между собой в структуре процессуального момента в целом. Один из них кристаллизуется в доминирующем значении «абстрактного начала» как источника идеи будущего зарождающегося действия, что детерминирует его целесообразность в пространстве всего периода воплощения данной идеи.

Другой элемент, характеризующий феномен представления о звуковом идеале, возникает в самой структуре практического действия, там, где и происходит естественный процесс дифференциации на абстрагирующуюся данность и конкретную «часть» общего исполнительского решения. Это – то явление, когда непосредственно формируется абрис реализующегося события средствами достижения предварительного концепта («абстрактное начало») в акустико-звуковом континууме исполняемого произведения.

Бесспорно, что на каждом этапе диспозиция между этими элементами естественным образом изменяется в условиях такого рода динамики их сопряжения, когда рождается процесс «перехода» творческой инициативы музыканта из сферы «представляемого», «угадываемого», «намечаемого» в плоскость конкретно-реализующей инициативы. Это – путь соотнесения равнозначных друг другу аспектов репрезентативности креативных усилий исполнителя на разных фазах выполнения художественного задания в виде воплощения музыкально-звукового образа в целом.

И именно здесь вновь рождается органика соотношения моделирующего компонента (выбранная цель, представление – замысел) и некой прагматики в аспекте логики решения поставленной задачи в намечающейся перспективе исполнительских интенций. Это – важный этапный момент в условиях поиска факта равнозначности запрограммированного намерения с осуществляемым практическим действием. И, как утверждает В.Н.Минин: «Соотношение идеального и реального всегда связано с большими трудностями» [8,с.135].

В оценке характерных черт процессуальности в объеме креативного действия в целом – в формате синтеза проектируемого и реализуемого сегментов – заметную роль играет и творческая инициатива музыканта. В данном аспекте маркируется, прежде всего, персонифицировано-личностный характер «исполнительского я», что отражает его креативно специфическую направленность. Следует отметить и значение факта предопределенности как первопричины всех действий, той главной мотивации, которая является порождающим фактором по отношению к будущему акту целеполагания.

Здесь также кристаллизуются несколько важных принципиальных моментов. Во-первых, имеется в виду, активная творческая позиция каждого музыканта, когда превалирует яркость его образно-ассоциативного мышления, что способствует созданию художественного результата, раскрывающегося в определенном способе креативного действия.

Во-вторых, это – аспект персонифицировано-личностной инициативы, формирующейся на различных этапах освоения творческой проблемы в рамках проекта исполнительского решения. Несомненно, что в каждом отдельном случае момент корреляции «абстрактной» и «конкретной» моделей в границах дихотомии «желаемого» и «воплощенного» воспринимается исключительно в рамках креативного подхода того или иного музыканта.

В данном контексте критерием ценностного потенциала всего исполнительского процесса становится такая детерминанта как феномен «представления» о звуковом идеале, воплощенного средствами креативной инициативы дирижера (полнота художественного образа, палитра выразительных оттенков в абрисе интерпретационного решения). Данное обстоятельство в полной мере отражает и творческо-личностные свойства исполнителя в характере осмысления креативной проблемы в моменте реализации итогового решения (к вопросу специфичности творческого подхода в преломлении образа «звукового идеала»). Как полагает известный французский дирижер Ш. Мюнш: «когда я читаю нотный текст, зримые образы зачастую рождаются в моем сознании одновременно со звуками» [9,с.36].

Такого рода явление есть результирующее качество самого феномена музыкально-исполнительской деятельности, что создает предпосылки для рождения некой звуковой «метафоры», возникающей на основе аналитико-слухового метода дирижера по отношению к исходной установочной позиции – исполнительского концепта в целом. Речь идет об итоговой акустико-фонической форме звучащей модели как об искомом темброво-фоническом варианте в аспекте способа решения творческой задачи – характер звучания исполняемого произведения. Вместе с тем это и черты, присущие художественной составляющей самого музыкального образа сквозь призму креативно-содержательной структуры исполнительского сознания, что претворяется в особенностях интерпретационной модели. Ведь,

как утверждает А. Гольденвейзер: «Художественный образ, который слышит внутри себя исполнитель, – этот тот идеал, к воплощению которого он должен постоянно стремиться» [1, с.346]. И здесь результирующим моментом творческих исканий дирижера становится исключительно звучащая реалья, где и преобразуется первоначальная модель в ее абстрактно-логическом виде в завершающую часть исполнительского процесса на этапе трактовки музыкального произведения.

Тем самым, актуализируется еще одна мысль, высказанная А.Б. Гольденвейзером относительно уникальной понятийной сущности феномена звукового идеала: «можно говорить лишь о постоянном приближении к нему, процесс же этого приближения бесконечен» [3, с.346]. И каждый пример креативного результата, достигаемого благодаря творческому поиску различных выдающихся музыкантов-исполнителей, – яркое подтверждение неповторимости той универсальной акустико-фонической модели, которая символизирует образ звукового идеала в его абсолютном качестве как перспективно-созидательной тенденции.

Литература:

1. Афанасьев В. В., Уколова Л.И., Черватюк А.П., Черватюк П.А. Теория и методика музыкальной педагогики и образования: учебное пособие. – Краснодар. Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2009. – 128с.
2. Афанасьев В. В. Музыкально-образовательная среда как основа развития духовно-нравственного потенциала современного школьника // Философия и музыка: сб. ст. научно-практической конференции. – Москва, 21 февраля 2012. – М.: МГПУ, 2012. – С. 24-29.
3. Гольденвейзер А.Б. Мысли о музыке, исполнительском искусстве и фортепианной педагогике // Путь к совершенству. Диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике / Сост. Е.И. Гольденвейзер – СПб.: Издательство «Композитор-Санкт-Петербург», 2016. – 392 с.

4. Грибкова О.В. Творческое общение в исполнительской деятельности дирижера-хормейстера. – М., 2008.
5. Грибкова О.В., Тупальская Ю.И. Роль творческих фестивалей как способ сохранения русской культуры // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2017. № 1.
6. Грибкова О.В., Ушакова О.Б. Формирование хормейстерских компетенций студентов // Искусство и образование. 2016. № 5 (103). С. 55-64.
7. Казачков С.А. От урока к концерту. – Казань: Издательство Казанского университета, 1990. – 343 с.
8. Минин В.Н. Соло для дирижера. – СПб.: Издательство «Композитор». 2010. – 147 с.
9. Мюнш Ш. Я – дирижер. -3-е изд.: – М., Музыка, 1982. – 60 с.
10. Шутьпяков О. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. – СПб.: Композитор-Санкт-Петербург. 2005. – 36 с.
11. Уколова Л.И. Формирование духовной культуры будущего учителя музыки в процессе музыкального образования. Монография. - М.: МГПУ, 2005. - 139 с.
12. Уколова Л.И. Национальная вокальная школа как форма эмоционально-эстетического воспитания личности // Искусство и образование. 2018. № 6 (116). С. 77-83.
13. Уколова Л.И. Педагогически организованная музыкальная среда как средство становления духовной культуры человека: дисс. ...доктора пед. наук. - М., 2008.

Бездудная Карина Игоревна,
студентка магистратуры департамента музыкального искусства
института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Научный руководитель д.иск., профессор Артемова Е.Г.

ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА ГИТАРИСТА: НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ОБУЧЕНИЯ

В статье рассматривается начальный период обучения в музыкальной школе. Исследуются наиболее частые причины возникновения мышечных зажимов у учеников класса гитары. Акцентируется внимание на том, что неверные навыки, приобретенные в начале обучения, могут войти в привычку и мешать музыканту на протяжении всего профессионального становления.

Ключевые слова: гитара, музыкальная школа, начальный период обучения, педагог-музыкант, мышечное напряжение, зажим.

Bezdudnaya Karina Igorevna, a
graduate student of the Department of Musical Art of the
Institute of Culture and Arts
GAOU VO "Moscow City Pedagogical University"
Scientific supervisor D.isc., professor Artemova E.G.

FORMATION OF THE GUITAR PLAYER'S PERFORMING APPARATUS: THE INITIAL PERIOD OF TRAINING

The article discusses the initial period of study at a music school. The most common causes of muscle clamps in guitar class students are investigated. Attention is focused on the fact that incorrect skills acquired at the beginning of

training can become a habit and interfere with a musician throughout his professional development.

Keywords: guitar, music school, initial period of training, teacher-musician, muscle tension, clamp.

Одной из главных причин зажатости, напряжения и заболеваний рук музыкантов являются неправильно привитые навыки игры в музыкальной школе. Ведь именно на начальном этапе обучения формируется посадка и постановка рук. Преподавателю музыкальной школы необходимо знать, какие мышцы задействованы при игре на инструменте, и подмечать индивидуальные физические особенности каждого ученика. Для начинающего музыканта «стараться» синонимично «напрягаться», но напряженными должны быть в первую очередь не мышцы, а слух и внимание к двигательным ощущениям. Часто преподаватели не придают особого значения тому, что ребенок, пришедший впервые на урок, испытывает смущение и робость, вызванные непривычной обстановкой. Конечно, такое состояние выражается в общей скованности, вследствие чего мышцы оказываются напряженными еще до знакомства с инструментом. Бывает, что ученик на уроке устал, но стесняется об этом сказать и продолжает играть утомленными руками, что приводит к болевым ощущениям в мышцах. Часто в младших классах музыкальной школы преподаватели дают ребенку произведение, непосильное для него не только в техническом, но и в эмоциональном плане, что также приводит к мышечным зажимам. Нередко учащиеся музыкальной школы не придают значения регулярным занятиям дома, и потому во время длительной игры на уроке руки устают и возникают боли.

В самом начале обучения дети часто приобретают неверные навыки, которые формируют неконтролируемый рефлекс. Например, напряжение мышц спины, шеи и лица, наклон головы к грифу или обечайке гитары, напряжение при звукоизвлечении. Если педагог вовремя не обратит на это

внимание, все может войти в привычку. С особенной осторожностью следует работать над приемами, где отдельные группы мышц выполняют физически трудную и однообразную работу, например, «барре» или многозвучные аккорды, требующие растяжения пальцев левой руки. Необходимо с первых уроков не допускать длительного статистического напряжения. Не менее важно особое внимание педагога и к ученикам постарше (12-15 лет) в связи с изменениями морфологии тела (размер и форма рук и других частей тела). Во время подготовки к экзамену или концерту может возникнуть длительное переутомление, напряженная умственная и физическая работа без полноценного отдыха плохо отражается на исполнительском аппарате. Во избежание этого учеников музыкальной школы следует познакомить с идеомоторной подготовкой (мысленной игрой без инструмента). Идеомоторная подготовка уменьшает физическую нагрузку на руки, развивает память и музыкально-слуховые представления, а также способствует сокращению времени работы над произведением.

Рассмотрим наиболее частые причины возникновения мышечных зажимов у учеников класса гитары в музыкальной школе:

- неправильная посадка и постановка рук, а также антифизиологические позы, приводящие к пережатию кровеносных сосудов;
- исполнение репертуара, который опережает технический или музыкальный уровень ребенка;
- преждевременная игра в быстром темпе (распространенная ошибка у гитаристов, следует объяснить ученику, что именно в медленном темпе необходимо отрабатывать правильные движения правой и левой рукой);
- использование неправильной аппликатуры, разная аппликатура в медленном и быстром темпах (бывает, что ребенок играет несколько нот, а то и целый пассаж одним пальцем в правой руке, однако быстрое использование одного пальца приводит к сильному зажатию руки);
- преждевременная подготовка ребенка к публичному выступлению;

- исполнение программы не разыгранными руками;
- игра на инструменте в период болезни, при высокой температуре, а также переохлаждение исполнительского аппарата;
- отсутствие навыка сбрасывания мышечного напряжения во время исполнения (необходимо с первых занятий учить ребенка сбрасывать зажим, просить перед исполнением освободить руки, настроиться на игру, а также освобождаться между разделами и в паузах, затем постепенно учащать моменты освобождения, например, во время исполнения открытых струн).

Известный гитарный педагог Дмитриева Наталья Николаевна отмечает: «У неопытного педагога отношение к техническим и музыкальным трудностям субъективное, например, замечено, что начинающим учителям произведение кажется легким, если они сами его ранее изучали» [4, с. 68]. Учеников музыкальной школы должен обучать педагог-музыкант с профильным образованием, который умеет правильно организовать учебный процесс. В настоящее время, в некоторых школах, все еще допускают преподавать классическую гитару преподавателей, имеющих образование по специальности домра, балалайка, аккордеон и др. Не имея должного образования и методической подготовки, эти преподаватели упускают основополагающие моменты в формировании исполнительского аппарата.

Литература:

1. Афанасьев В. В., Уколова Л.И., Черватюк А.П., Черватюк П.А. Теория и методика музыкальной педагогики и образования: учебное пособие. – Краснодар. Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2009. – 128с.
2. Грибкова О.В. Развитие музыкальной культуры личности в современном образовании // Инновации и традиции в сфере культуры, искусства и образования. Материалы научно-практической конференции рамках Фестиваля науки. – М., 2017. С. 88-95.
3. Грибкова О.В., Бородянский М.Л. Профессиональные компетенции

- педагога-музыканта // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. 2015. № 1. С. 5.
4. Дмитриева Н. Н. Как предупредить профессиональные заболевания рук гитаристов: из опыта работы / Н. Н. Дмитриева // *Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве*. – М.: МПГУ, 2019. – С. 64-69.
 5. Дмитриева Н. Н. К вопросу методики преподавания игры на классической гитаре: мышечные зажимы и способы их усстранения / Н. Н. Дмитриева // *Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве*. – М.: МГГУ им. М. А. Шолохова, 2015. – С. 241-246.
 6. Колчин А. С. К вопросу о проблеме выбора репертуара в классе гитары в детской школе искусств / А. С. Колчин, М. А. Антонова // *Инновационные процессы в культуре, искусстве и образовании коллективная монография*. – М.: Перо, 2016. – С. 142-148.
 7. Мазель В. Х. Движение – жизнь моя. Книг а для всех. Теория и практика движения / В. Х. Мазель. – Спб.: Композитор Санкт-Петербург, 2010. – 200 с.
 8. Низамутдинова С.М. Новое качество знания в современном высшем образовании // *Искусство и образование*. 2018. № 3 (113). С. 105-110.
 9. Руднев, С. И. Сократить время, или Как повысить эффективность игры на гитаре / С. И. Руднев. – М.: Альпина Паблишер, 2015. – 112 с.
 10. Уколова Л.И. Культура личности как фактор воздействия организованной музыкальной среды // *Bulletini of the International Centre of Art and Education*. 2016. No 2.
 11. Beregovaya E.B., Ushakova O.B., Antonova M.A., Pak L.G., Saitbaeva E.R., Musafirov M.K., Olinder M.V., Savenko O.E. Organizational and methodical directions of integrative programs implementation for adolescent creative development and social adaptation / *Humanities and Social Sciences Reviews*. 2019. T. 7. № 4. С. 1120-1127

Ван Илин (КНР),

студент департамента музыкального искусства

института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Гай Миняо (КНР),

студент департамента музыкального искусства

института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Хай Ляньцзе (КНР),

студент департамента музыкального искусства

института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Научный руководитель, д.п.н., профессор Грибкова О.В.

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ УЧАЩИХСЯ В КЛАССЕ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ

Статья посвящена актуальному вопросу современной педагогики искусства – вопросу развития творческой активности учащихся в процессе обучения сольному пению. Выделен и рассмотрен ряд методических приемов, использование которых способствует развитию творческих способностей; формированию эмоциональной сферы; пробуждению воображения, воли, фантазии; активизации творческого мышления учащихся.

Ключевые слова: певческий процесс, голосовой аппарат, творческие способности, творческая активность.

Wang Yilin (PRC),

student of the Department of Musical Art of the

Institute of Culture and Arts

GAOU VO "Moscow City Pedagogical University"

Guy Minyao (China),
student of the Department of Musical Art of the
Institute of Culture and Arts
GAOU VO "Moscow City Pedagogical University"

Hai Lianze (China),
student of the Department of Musical Art of the
Institute of Culture and Arts
GAOU VO "Moscow City Pedagogical University"
Scientific supervisor, PhD, professor Gribkova O.V.

DEVELOPMENT OF CREATIVE ACTIVITY OF STUDENTS IN THE SOLO SINGING CLASS

The article is devoted to the topical issue of modern pedagogy of art - the development of creative activity of students in the process of learning solo singing. A number of methodological techniques are highlighted and considered, the use of which contributes to the development of creative abilities; the formation of the emotional sphere; the awakening of imagination, will, imagination; activation of creative thinking of students.

Keywords: singing process, vocal apparatus, creative abilities, creative activity.

Развитие творческих способностей признано одним из активных методов обучения, поэтому является ведущим и в классе сольного пения. Мы считаем возможным развивать и активизировать способности учащихся с любыми данными и добиваемся в этом положительных результатов путем:

1. привития вокально-технических навыков;
2. работы над репертуаром;
3. сольных выступлений на концертах;

4. пения художественных произведений под собственный аккомпанемент.

Рассмотрим, как каждый из разделов способствует развитию творческой активности и творческих способностей учащихся.

Познание любого процесса предполагает творческую активность личности, а познание певческого процесса – тем более, так как пение – это комплексная работа всего организма со сложными нервно-мышечными действиями. Познать певческий процесс – это значит научиться вовлекать в активную работу многие органы нервно-мышечной сферы, что становится возможным только при активной и сознательной деятельности учащегося.

Для развития у учащихся певческих навыков мы используем те психические процессы, которые возникают при пении. Эти процессы мы можем развивать и ими же влиять на формирование голоса и творческой личности учащегося. Психические процессы разделяются на 3 сферы: познавательную (внимание, восприятие, ощущение, воображение, память, мышление), волевою и эмоциональную. К развитию этих процессов мы обращаемся для активизации учащегося в пении.

Внимание учащегося на уроке зависит от того, насколько урок продуман в смысле методики и его организации. Это создает творческую атмосферу работы. Объяснения педагога и поставленные перед учащимся задачи должны быть понятными, доступными и конкретными. Спокойная, деловая обстановка, обязательная требовательность к выполнению посильного для учащегося задания мобилизуют и развивают его внимание, без чего невозможно успешное усвоение навыка и активная работа голосовых органов.

Сосредоточить внимание в начале урока помогают несложные распевочные упражнения, часто с конкретно-смысловым текстом или подтекстом. Такие упражнения кроме мышечного задания включают и эмоциональное, что быстрее активизирует нервную систему, инертность

которой должна быть преодолена для выполнения последующих усложненных задач.

В активизации певческого процесса большое место отводится ощущениям. Человек воспринимает свое пение через слуховые и мышечные ощущения. Они являются необходимыми помощниками в формировании звука, поэтому мы их фиксируем и развиваем. Развитию слуховых ощущений помогает включение упражнений без подыгрывания мелодии, пение произведений без сопровождения, пение в ансамблях и постоянное привлечение внимания к своему слуховому контролю. Для развития мышечных ощущений, возникающих при пении от резонаторных, вибрационных и дыхательных явлений, мы используем определенные методические приемы (немое звучание, прием зевка, грудное пение, посыл звука и т.д.).

Активизирует певческий процесс и развитие воображения, помогающее при работе не только над вокальной техникой, но особенно над образом художественного вокального произведения. Призывая учащегося вообразить, увидеть «внутренним зрением» реальный образ, ясно представить, к кому и почему он обращает слова произведения, представить ситуацию, отраженную в этом произведении, мы помогаем ему развивать воображение, необходимое для творческой деятельности.

Фундаментом для развития творческих способностей в классе сольного пения является певческий репертуар, и поэтому очень важно, чтобы он состоял из лучших образцов музыкальных произведений и был доступен пониманию учащихся. Высокохудожественный репертуар, отражающий конкретные художественные образы и мысли, в значительной мере способствует сознательному и эмоциональному его исполнению.

В своей практике мы пользуемся определенной методикой работы над произведением, призванной активизировать мышление учащегося, его воображение и «видение». Так, после знакомства с произведением следует анализ поэтического текста и музыки, устанавливается их общность,

определяется характер музыкальных образов, логические акценты и кульминация, т.е. намечается художественно-исполнительский рисунок. Анализ и исполнение произведения требуют от учащегося применения на практике теоретических и художественно-выразительных знаний, что заставляет его проявлять творческую инициативу и эмоциональную отзывчивость. Для лучшей активизации этих проявлений мы пользуемся выразительной декламацией текста, придумыванием мысленных монологов во время выступления и проигрышей, показом отдельных фраз и т.д.

Сольные выступления учащихся на академических и открытых концертах являются одним из важных условий активизации их творческой деятельности, развивают процесс музыкального образования и приближают обучение к практике.

Для творческого настроения при исполнении мы отталкиваемся от слова, стимулирующего мысль. Исполнитель перед началом пения должен мысленно произносить слова, настраивающие его на характер исполняемого произведения. Это вызовет исполнительскую сосредоточенность и творческую фантазию, отвлечет от посторонних мыслей и волнений и создаст обстановку для возникновения магического «если бы» К.С. Станиславского. Во время подготовки к выступлению мы намечаем эти конкретные слова, воссоздавая действие и образ произведения, произносим их вслух, ищем видение и возможности перевоплощения. В этой работе велика роль эмоционального воздействия педагога и его стремление разбудить воображение учащегося.

Наконец, говоря о развитии творческой активности на уроке, нельзя не коснуться такого раздела, как пение под собственный аккомпанемент.

Являясь одновременно певцом и аккомпаниатором, учащийся теряет таких «помощников» пения, как внешние выразительные средства (наглядность артикуляции и мимики и полная свобода корпуса). Поэтому он должен предельно активизировать работу голосового аппарата, шлифовать дикцию и находить яркие выразительные средства в пении.

Добиваемся мы этого путем тщательного анализа произведения с определением его характера, темпа и исполнительского рисунка. Уделяется большое внимание активизации работы артикуляционного аппарата, расставляются логические ударения в словах, смысловые акценты во фразах и т.д. Для активизации и свободы исполнения песни под собственный аккомпанемент мы рекомендуем учить сопровождение на память, чтобы высвободить внимание студента для выполнения вокально-технических и выразительных задач.

Подводя итог, можно отметить, что данный подход к обучению в вокальном классе будет способствовать формированию учащегося, как активно мыслящей личности. Это возможно лишь при систематическом и планомерном обучении, при условии творческой работы учащегося и педагога.

Литература:

1. Афанасьев В. В. Музыкально-образовательная среда как основа развития духовно-нравственного потенциала современного школьника // Философия и музыка: сб. ст. научно-практической конференции. – Москва, 21 февраля 2012. – М.: МГПУ, 2012. – С. 24-29.
2. Афанасьев В.В., Левина И.Д., Афанасьева И.В. Социальное проектирование культурно-досуговой деятельности как фактор эффективности системы дополнительного образования детей // Искусство и образование. – 2019. – № 6 (122). – С. 227-237.
3. Варламов А.Е. Полная школа пения// учеб.пособие, 3-е изд.// СПб.: Лань, 2008. – 120 с.
4. Гонтаренко Н.Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства. – Ростов-на-Дону.: Феникс, 2007. – 135 с.
5. Грибкова О.В. Проектирование модели образовательного пространства в профессиональной подготовке педагога – музыканта // Высшая

- школа: опыт, проблемы, перспективы. Материалы VI Международной научно-практической конференции. – М., 2013. – С. 711-716.
6. Грибкова О.В. Развитие музыкальной культуры личности в современном образовании // Инновации и традиции в сфере культуры, искусства и образования. Материалы научно-практической конференции рамках Фестиваля науки. – М., 2017. С. 88-95.
 7. Низамутдинова С.М. Концептуальные основы метода сотворчества в музыкальной педагогике // Казанская наука. 2016. № 1. С. 104-106.
 8. Потапов Д.А. Креативность личности: диагностика и развитие. Учебно-методическое пособие. М.: МГПИ, АПКиППРО, 2011. – 76 с.
 9. Уколова Л.И. Культура личности как фактор воздействия организованной музыкальной среды // *Bulletini of the International Centre of Art and Education*. 2016. No 2.
 10. Уколова Л.И. Национальная вокальная школа как форма эмоционально-эстетического воспитания личности // *Искусство и образование*. 2018. № 6 (116). С. 77-83.
 11. Уколова Л. И. Педагогически организованная музыкальная среда как средство становления духовной культуры человека: Автореф. дисс...доктора пед. наук. - М., 2008. – 52 с.
 12. Polyakova L.Yu., Zharikov Yu.S., Ukolova L.I. Design and implementation of university digital campus content as educational process innovative model // *Modern Journal of Language Teaching Methods*. 2018. Т. 8. № 11. С. 909-915.

Галушка Мария Викторовна,
студентка магистратуры департамента музыкального искусства
института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Научный руководитель, к.п.н., доцент Князева Г.Л.

ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ ДОШКОЛЬНИКОВ СРЕДСТВАМИ МУЗЫКИ

В статье рассматривается проблема эмоционального развития детей дошкольного возраста, средства и способы ее развития. Влияние музыки на развитие эмоций ребенка, возможность использования интегрированных занятий для решения данной проблемы.

Ключевые слова: эмоции, эмоциональное развитие, музыкальное развитие, художественно – эстетическое развитие, интегрированные занятия.

Galushka Maria Viktorovna,
a graduate student of the Department of Musical Art of the
Institute of Culture and Arts
GAOU VO "Moscow City Pedagogical University"
Scientific supervisor, PhD, associate professor Knyazeva G.L.

EMOTIONAL DEVELOPMENT OF PRESCHOOLERS BY MEANS OF MUSIC

The article deals with the problem of emotional development of preschool children, the means and methods of its development. The influence of music on the development of a child's emotions, the possibility of using integrated classes to solve this problem.

Keywords: emotions, emotional development, musical development, artistic and aesthetic development, integrated classes.

Проблема эмоционального развития ребенка дошкольного возраста в современном мире является актуальной, так как многие педагоги и родители не считают необходимым уделять внимание эмоциональной стороне личности дошкольника, предпочитая сосредоточить свое внимание на интеллектуальном и физическом развитии детей. Тем не менее, эмоциональное отношение к окружающему миру у дошкольника влияет на его познавательное, физическое, социально-коммуникативное, художественно-эстетическое развитие. Усвоение ребенком тех или иных ценностных установок основывается на его эмоциональном восприятии этих ценностей.

Одним из условий ФГОС ДО, для реализации Программы, направленной на полноценное развитие детей, является обеспечение «эмоционального благополучия и положительного отношения к миру, к себе, к окружающим» [14, с. 236]. Р. С. Буре указывает, что «эмоциональное благополучие связано с достижением успеха в деятельности, в общении с педагогом и сверстниками; неудовлетворенность потребности ребенка в общении может вызвать пугливость, замкнутость, нерешительность, агрессию» [5, с.18].

Многие известные педагоги и психологи отмечали важную функцию эмоций детей. По словам Л.С. Выготского, «эмоциональное развитие детей – одно из важнейших направлений профессиональной деятельности педагога. Эмоции являются «центральным звеном» психической жизни человека, и прежде всего ребенка» [1, с. 27]. А. В. Запорожец утверждает, что, начиная с двух – трех месяцев жизни ребенок проявляет положительное эмоциональное отношение к матери (комплекс оживления), что является фундаментом для дальнейшего развития высших человеческих чувств. По мере взросления ребенка эмоциональные проявления становятся сложнее и содержательнее.

Основой для дальнейшего формирования нравственных устоев, социальных норм и правил, культурного наследия народа является развитая эмоциональная отзывчивость малыша.

Развитие высших человеческих чувств происходит в процессе усвоения ребенком социальных норм, правил, морали и идеалов. То, какую эмоциональную окраску (положительную или отрицательную) они вызывают у дошкольника, является определяющим фактором зарождения определенных личностных качеств. Развитие эмоциональной стороны ребенка влияет на его дальнейшее усвоение определенных правил, закрепление норм поведения и успешное вхождение в социальную жизнь, социализацию дошкольника.

Эмоции для ребенка – это форма выражения его отношения к окружающему миру, к окружающим его людям. Они помогают адаптироваться к различным жизненным ситуациям, стимулируют познавательную активность и влияют на развитие дошкольника. Благодаря эмоциям ребенок познает социальные взаимодействия и привязанности. Эмоции проходят прогрессивный путь развития и обогащаются содержанием под влиянием социальных условий. Они зарождаются в процессе деятельности и зависят от ее характера. Как известно, ведущая деятельность в дошкольном возрасте – игра. На это указывают многие труды великих ученых, таких как Л. С. Выготский, А. Н. Леонтьев, Д. Б. Эльконин, В. В. Давыдов и многие другие. Основное развитие ребенка проходит именно в игровой деятельности.

Музыкальное воспитание играет огромную роль в детском развитии. Данный вид искусства доступен детям с рождения. Она охватывает все сферы развития ребенка, в том числе и эмоциональную. Музыка является источником удовольствия, что способствует положительному эмоциональному состоянию ребенка, она вводит детей в мир прекрасного, что является основой эстетического воспитания. С помощью музыки развиваются эмоционально – чувственная, интеллектуальная, художественно

– эстетическая сферы. Ребенок развивает свое мышление, воображение, умение чувствовать красоту в окружающем мире, реализует свой творческий потенциал, учится чувствовать ритм, характер и интонации музыки.

В. А. Сухомлинский отмечал: «Музыка, мелодия, красота музыкальных звуков – важное средство нравственного и умственного воспитания человека, источник благородства сердца и чистоты души. Музыка открывает людям глаза на красоту природы, нравственных отношений, труда. Благодаря музыке в человеке пробуждается представление о возвышенном, величественном, прекрасном не только в окружающем мире, но и в самом себе. Музыка – могучее средство самовоспитания» [12, с. 20].

Музыка позволяет накопить эмоциональный опыт, прожить и прочувствовать эмоциональные состояния. Б. М. Теплов утверждал: «Музыка, прежде всего путь к познанию огромного и содержательного мира человеческих чувств. Лишённая своего эмоционального содержания музыка перестаёт быть искусством» [13, с. 9].

Для того чтобы ребенок научился воспринимать музыку, слышать и слушать ее, необходимо развивать эмоциональную отзывчивость на музыку, т.е. развивать у ребенка ладовое чувство, чувство ритма и музыкально – слуховые представления ребенка. Прослушивание музыкального произведения вызывает у человека различные эмоции, как положительные, так и отрицательные. В связи с этим возникает необходимость обучать ребенка различать свои эмоциональные, эстетические переживания, адекватно их принимать и пользоваться ими. Для этого требуется расширять эмоциональный словарь ребенка, использовать различные виды деятельности, тем самым обучая ребенка по-разному выражать свое восприятие окружающего мира.

Б.М. Теплов считает, что перед тем как музыка будет восприниматься ребенком с эстетической стороны, она должна быть понята и осмысленна, стать объектом, несущим смысловое содержание. В связи с этим мы предлагаем такую организацию интегрированных занятий, которая развивала

бы у ребенка умения и навыки, помогающие осмыслить и воспринимать музыку не как набор звуков, а как объект искусства, который несет в себе определенное содержание и выражает огромную эмоциональную палитру. Такие занятия, включающие в себя различные виды деятельности, позволяют гармонично развивать ребенка, затрагивая все сферы развития дошкольника: социально – коммуникативную; познавательную; речевую; художественно – эстетическую; физическую. Формирование нравственных, эстетических основ начинается в деятельности. В зависимости от ее характера, содержания, можно контролировать процесс развития эмоциональной сферы дошкольников. Она обогащает и позволяет ребенку развить многие личностные качества, которые будут развиваться в дальнейшем и могут стать одними из черт личности взрослого человека.

Изучив все вышеупомянутые исследования, мы спроектировали программу, нацеленную на эмоциональное развитие у детей раннего и дошкольного возраста. Мы используем музыку, как один из сильнейших факторов развития эмоций и эстетического переживания, закрепляя ее воздействие на ребенка общим интеллектуальным, нравственным и физическим развитием в игровой форме (изучение окружающего мира, речевое развитие, развитие мелкой и крупной моторики, развитие воображения, развитие коммуникативных навыков). В начале нашего исследования будет проведена диагностика эмоционального развития детей для понимания уровня и слабых сторон в данной сфере у дошкольников. Для достижения наиболее высокого результата мы взаимодействуем с родителями для достижения наиболее высокого результата. В частности, будет проведен опрос взрослых, на основе которого будет разработана методика работы с родителями для усовершенствования их знаний и улучшения их контакта с детьми.

Подводя итог сказанному, отметим, что формирование эмоциональной сферы следует начинать с раннего возраста, в наиболее сензитивный период восприятия ребенком окружающего мира и окружающей действительности.

Способность чувствовать эмоции, различать их, адекватно выражать их и чувствовать эмоциональные состояния других приводят к адекватному восприятию мира и развитию Личности.

Литература:

1. Андрееенко Т. А. Психолого-педагогические аспекты развития эмоциональной отзывчивости детей старшего дошкольного возраста / Т.А. Андрееенко, О.В. Алекинова // Актуальные задачи педагогики: материалы IV Междунар. науч. конф. (г. Чита, октябрь 2013 г.). – Чита: Молодой ученый, 2013. С. 27-29.
2. Афанасьев В.В., Левина И.Д. Особенности развития детей старшего дошкольного возраста с ограниченными возможностями здоровья // Искусство и образование: методология, теория, практика. – 2019. – Т.1. – С.84-93.
3. Афанасьев В.В., Домбровская К.А., Куницына С.М. Совместная деятельность как средство развития социального интеллекта старших дошкольников // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2020. – № 1. – С. 9.
4. Афанасьев В.В., Левина И.Д., Афанасьева И.В. Социальное проектирование культурно-досуговой деятельности как фактор эффективности системы дополнительного образования детей // Искусство и образование. – 2019. – № 6 (122). – С. 227-237.
5. Буре Р. С. Социально–нравственное воспитание дошкольников. Методическое пособие. – М.: Мозаика – синтез, 2011. – 63 с.
6. Грибкова О.В., Казначеев С.М. Вокальная подготовка как средство развития творческого потенциала личности // Искусство и образование. 2018. № 2 (112). С. 77-83.
7. Камнева И.Ю. Комплексные музыкальные занятия как средство социальной адаптации детей с особыми образовательными потребностями / И.Ю. Камнева Г.Л. Князева // Инновации и традиции в

- сфере культуры, искусства и образования: Материалы научно-практической конференции в рамках Фестиваля науки. – М.: Издательство «Перо», 2017. – С. 149-154.
8. Князева Г. Л. Творческое развитие в младшем хоре ДМШ: теория и практика / Г.Л. Князева, И.А. Чарнецкая // XXI Международные научные чтения (памяти В.А. Стеклова): Сборник статей Международной научно-практической конференции. – М.: ЕФИР, 2018. – С. 26-30.
 9. Низамутдинова С.М. Виктор Мержанов. Восхождение длиною в жизнь. Монография/ С.М. Низамутдинова. - СПб.: НИЦ АРТ, 2014. - 306 с.
 10. Павлова Н.Д. Образ взрослого человека в формировании личности дошкольника / Н.Д. Павлова, Г.Л. Князева // Теоретические и практические аспекты развития музыкально-педагогического образования: материалы международной научно-практической конференции. – М.: Издательство «Перо», 2017. – С. 190-194.

Жалдыбина Наталья Михайловна,
студентка магистратуры кафедры музыкального искусства
института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Научный руководитель канд. иск., доцент Георгиевская О.В.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД НЕКОТОРЫМИ ВИДАМИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШТРИХОВ

В статье рассматриваются особенности работы над музыкальными штрихами, условия, необходимые для их освоения, трудности, возникающие в процессе работы. Особое внимание уделяется приемам, с помощью которых можно правильно осуществить и освоить данные штрихи.

Ключевые слова: легато, кантилена, стаккато, музыкальные штрихи, динамические особенности, музыкальный образ, звукоизвлечение, технические приемы.

Natalia M. Zhaldybina,
a graduate student of the Department of Musical Art of the
Institute of Culture and Arts
GAOU VO "Moscow City Pedagogical University"
Scientific supervisor Candidate of Law, associate professor Georgievskaya O.V.

FEATURES OF WORKING ON SOME TYPES OF MUSICAL TOUCHES

The article discusses the features of working on musical strokes, the conditions necessary for their development, the difficulties that arise in the process of work. Special attention is paid to the techniques with which you can correctly implement and master these strokes.

Keywords: legato, cantilena, staccato, musical strokes, dynamic features, musical image, sound production, techniques.

Основными и часто используемыми штрихами в музыке являются легато (legato) и стаккато (staccato). Ни одно музыкальное произведение не обходится без их применения.

Легато (итал. legato «связанный») – это связное, непрерывное воспроизведение отдельных звуков мелодии. Некоторым инструменталистам, например, скрипачам, легче его осуществить благодаря природе инструмента. Пианисты могут столкнуться с рядом трудностей при выполнении этого штриха. Играя legato, необходимо внимательно вслушиваться в распределение звука, контролировать нажатие клавиш без каких-либо толчков, работу пальцев, прислушиваться к смене звука. Перерыв между звуками должен быть как можно короче, иначе штрих можно воспринять как нон legato. Также не следует передерживать клавиши, в противном случае возникает аккордовое звучание. В нотах штрих legato принято обозначать лигой.

Качество исполнения легато тесно связано с динамическими особенностями исполнения. Если разница в силе звучания между двумя соседними звуками чрезмерно велика, это мешает созданию хорошего легато. Для получения легато необходимы следующие условия: объединяющие движения руки (то есть предплечья и плеча); непрерывность в смене звуков; точное соблюдение динамических особенностей произведения. Также на пути к воспроизведению хорошего легато может возникнуть ряд трудностей. Прежде всего, быстрый темп. В среднем или медленном темпах намного проще добиться легато. В быстром темпе возможные призвуки становятся более заметными. Но и в слишком медленном темпе есть большие сложности: из-за постепенного убывания силы нажатого звука легато будет добиться сложнее. Далее, нужно отметить, что звуки в верхних регистрах убывают быстрее, чем в нижних. Для воспроизведения легато необходимо

нажатие с соответствующей силой для данных регистров. Наконец, большое значение имеет гибкость руки. Пальцы должны эластично опираться на клавиши, фиксироваться с нужной силой звука. Вытянутым пальцам легче погрузиться в клавиши подушечной частью. Обучаемый должен слышать плавное звучание легато, в результате которого возникает спокойное, «переступающее» движение пальцев. Исполнение лишается ясности и четкости, если пальцы «вязкие» и играют с запозданием.

Трудностью может оказаться вялый первый палец, он не должен быть пассивным при надавливании. Чтобы ученик легче усвоил штрих легато, можно прибегнуть к демонстрации более понятного движения, например, переступания с ноги на ногу. Затем нужно данное движение перенести на руки, сохраняя то же физическое ощущение.

Характер кантилены связан с широкой, поющей, напевной мелодией, имитацией вокальной звучания. Владение кантиленой, другими словами, искусством «пения на фортепиано» — одна из важнейших техник инструменталиста. Музыкально-художественный замысел осуществляется благодаря звуку, его выразительности, певучести. О «пении на фортепиано» говорили и писали крупнейшие пианисты — Г.Г. Нейгауз, К.Н. Игумнов, А. Корто. Совокупность мнений великих умов можно свести к следующему: яркому, изобразительному исполнению следует учиться у певцов. Ф.Э.Бах говорил: «Очень полезно для правильного исполнения фразы пропеть ее себе самому. Этим путем всегда большему научишься, чем из пространных книг и рассуждений» [4, с.45]. С. Тальберг отмечал, что исполнению с хорошим вкусом можно научиться, слушая известных, профессиональных мастеров своего дела, в особенности певцов. «У тех артистов и композиторов, кто прошел в юности хорошую вокальную школу, и собственный мир чувств гораздо живее, подвижнее, богаче и нежнее, поэтому—то произведения их и исполнение столь выразительны. Те же, у кого лишь общее, поверхностное представление о хорошем пении, гораздо реже владеют и хорошим выразительным исполнением.

Знаменитейшие композиторы всех времен пели в юности». [12, с.86]. Как и множество других технических трудностей, овладение кантиленой требует большого времени и сил. Работа над качеством звучания, вслушивание в собственное исполнение качественно сказывается на развитии музыкальных способностей учеников. Г.М. Коган: «Научить слышать, воспитать ухо, выработать у ученика интонационно и тембрально тонкий слух – вот первая задача педагога-музыканта, сквозной стержень его работы» [5, с.132]. Особую роль играет эмоциональное отношение исполняющего. Пианист воплощает в реальность свои внутренние представления, музыкальные образы произведения. «Эмоциональное отношение к мелодии – одна из важнейших сторон музыкальности человека» (Е.Либерман) [12, с.33]. В начальных классах музыкальной школы для овладения кантиленой следует отдать предпочтение эмоциональному сопереживанию музыке. Лучше всего использовать яркие и живые мелодии, которые могли бы затронуть душу, воображение и фантазию ребенка. Этап «пропевания голосом» является основой для развития навыков исполнения кантиленного характера. В работе над произведением должное внимание нужно уделить правильной аппликатуры. Грамотный выбор аппликатуры способствует целостности исполнения музыкальной фразы. Задачей педагога является необходимость передачи ученику ощущений прикосновения к клавиатуре. Это можно сделать путем ассоциаций и сравнений. Хорошо известно высказывание Г.Г. Нейгауза о «проращении пальца в клавиатуру до дна» [8, с.54]. С. Тальберг, например, говорил о «замешивании теста» пальцами, [12, с.67], А. Корто писал о «погружении пальца в клубнику» [7, с.45].

Стаккато (итал. *staccato* «отрывисто») – короткое, раздельное, отрывистое исполнение звуков. Данный штрих подразумевает, что продолжительность реального звучания каждой ноты заметно сокращается, что, разумеется, не должно влиять на точность передачи ритмического рисунка. Длина штриха стаккато варьируется в зависимости от образа и характера сочинения от чрезвычайно, максимально краткого до довольно

продолжительного, близкого к исполнению *non legato*. Штрих часто связан с энергичным характером. При выполнении *staccato* используются быстрые и резкие приёмы звукоизвлечения. Необходимо согласовывать длительность и силу звука, когда палец ударяет по ноте, а затем сразу отпускает её. В нотной записи *staccato* обозначается точкой, расположенной над нотой или под ней. Точка справа от ноты указывает на продолжительность данной длительности. Для исполнения стаккато также имеет значение следование динамическим оттенкам. В быстром темпе часто необходимо совершать взмахи предплечьем либо верхней частью руки, а в медленном темпе стаккато следует играть всей рукой. Существует термин «щипковое стаккато». Его следует играть с помощью небольшого соприкосновения с инструментом. Пальцевое *staccato* подступает к звучанию «жемчужной» техники. Для его исполнения нужно пользоваться приемом пальцевых репетиций. Есть особо трудные обороты стаккато, которые требуют сокращения движения пальцев до минимума, пальцы двигаются настолько, насколько это необходимо. Есть множество технических упражнений для правильного исполнения штрихов. Если они приносят мало пользы, то причину следует искать в их неправильном применении либо недооценке. Обучающимся следует с самого начала правильно использовать нужные упражнения и навыки. Пренебрежение может стать причиной необходимости исправлений, которые, разумеется, даются намного сложнее. Действия преподавателя в этом случае должны быть крайне аккуратны. Педагог должен с особой тщательностью отнестись к объяснению и показу нужных движений, приучать ребенка к самодисциплине и контролю над своими действиями.

Особую роль в обучении игре на фортепиано играет тактильный контакт. Именно так педагог лучше всего может контролировать ученика, поднимая его руку: он может ощутить всю ее тяжесть, проследить, чтобы рука обучаемого была свободна, когда она опускается. В начале обучения ученику необходимо контролировать способы своего звукоизвлечения, следить за свободой руки, исключая любой риск переиграть ее. Здесь можно

назвать главными три принципа: целенаправленности; экономности; естественности. Двигательная активность исполнителя не должна превращаться в заданный шаблон, ее всегда должен направлять какой-то образный смысл. Убедившись в том, что весь двигательный аппарат свободен, дисциплинирован, можно приступать к дальнейшей работе. Качественные, целенаправленные занятия позволят ученику привыкнуть к верным пианистическим приемам, найти собственный удобный способ их выполнения.

Литература:

1. Афанасьев В. В., Уколова Л.И., Черватюк А.П., Черватюк П.А. Теория и методика музыкальной педагогики и образования: учебное пособие. – Краснодар. Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2009. – 128с.
2. Георгиевская, О.В. Несколько слов о вступлении к Фантазии В.А. Моцарта ре минор / О.В. Георгиевская // Современные гуманитарные исследования. – М.: ООО Спутник+, 2017. – № 2 (75). – С. 144-150.
3. Георгиевская О.В. О некоторых особенностях композиторского и исполнительского стиля К.Дебюсси. К проблеме изучения авторских интерпретаций / О.В. Георгиевская // Современные гуманитарные исследования. – М.: ООО Спутник+, 2009. – № 6 (31). – С. 189-193.
4. Георгиевская О.В. О работе над фортепианной миниатюрой Ф. Шопена / О.В. Георгиевская // Педагогические науки. – М.: Спутник+, 2017. – № 2 (83). – С. 49-52.
5. Гольденвейзер Е. В классе А.Б. Гольденвейзера./ Е. Гольденвейзер // М.: «Музыка», 1986.- 211 с.
6. Грибкова О.В. Организация продуктивной деятельности будущих педагогов-музыкантов // Высшая школа: опыт, проблемы, перспективы.

Материалы IV Международной научно-практической конференции: В 2 частях. – М., 2011. С. 144-150.

7. Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства. / И. Я. Мильштейн – // М.: «Советский композитор», 1983.- 260 с.
8. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. /Г. Нейгауз// М.: «Государственное музыкальное исполнительство», 1961.- 318 с.
9. Низамутдинова С.М. Новое качество знания в современном высшем образовании // Искусство и образование. 2018. № 3 (113). С. 105-110.
10. Перельман, Н. В классе рояля. / Н. Перельман // Ленинградское отд. «Музыка», 1981.- 95 с.
11. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. / Е. Тимакин // М.: «Советский композитор», 1989.- 143 с.
12. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. / Г. Цыпин // М.: 1984.-175 с.