

Управление по делам образования г. Челябинска  
Муниципальное общеобразовательное учреждение  
гимназия № 10 г. Челябинска



Предметная лаборатория «Искусство» для одаренных детей на базе МОУ  
гимназии №10 г. Челябинска  
(Часть 2 музыкальный профиль)

Челябинск  
2010

**Составители:**

Смирнова Ю.В., Почётный работник общего образования РФ, кандидат педагогических наук, директор МОУ гимназии №10;

Герасименко О.Н., заместитель директора по УВР;

Николаев А.В., заведующий лабораторией информатизации;

Турковская Е.В., заведующая кафедрой музыки

**Корректоры:**

Сергейчик Л.В., учителя русского языка и литературы высшей квалификационной категории.

В сборнике опубликованы методические статьи и сценарии музыкально – литературных гостиных педагогов кафедры музыки гимназии №10, предметной лаборатории образовательной области «Искусство» для одаренных детей. Предназначен для учителей музыки, преподавателей ДМШ и ДШИ, студентов музыкальных специальностей.

## Содержание

страница

### Методические статьи

- Бикбулатова Александра Павловна, преподаватель по классу фортепиано второй квалификационной категории.** Развитие музыкальных способностей ребенка на начальном этапе обучения игре на фортепиано посредством ансамблевого музицирования. **5**
- Докшина Екатерина Сергеевна, концертмейстер второй квалификационной категории.** Развитие индивидуальности ученика, и роль педагога в этом. **9**
- Дорошенко Элеонора Михайловна, педагог по классу фортепиано первой квалификационной категории.** Работа с «трудными» детьми на уроках фортепиано. **11**
- Северина Елена Николаевна, преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории.** О необычности фортепианного стиля А.Скрябина. **17**
- Северина Елена Николаевна, преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории.** Основные проблемы позиционной игры. **20**
- Илюхина Инна Святославовна, педагог по классу фортепиано высшей квалификационной категории.** Приобретение пианистических навыков в процессе обучения игре на фортепиано. **26**
- Лукинова Галина Алексеевна, заведующая фортепианным отделением, педагог по классу фортепиано высшей квалификационной категории.** Система воспитания музыкального вкуса учащихся фортепианного отделения посредством изучения популярной музыки. **30**
- Турковская Екатерина Валерьевна, заведующая кафедрой музыки муниципального общеобразовательного учреждения гимназии № 10 г. Челябинска, преподаватель по классу аккордеона высшей квалификационной категории.** Организация работы с музыкально одарёнными детьми в МОУ гимназии №10 г. Челябинска. **32**
- Яковлева Марина Михайловна, заведующая народным отделением, педагог по классу домры высшей квалификационной категории, Гура Марина Львовна, педагог по классу домры высшей квалификационной категории.** Некоторые аспекты работы по развитию самостоятельности учащихся на начальном этапе обучения игре на домре. **35**
- Яковлева Марина Михайловна, заведующая народным отделением, педагог по классу домры высшей квалификационной категории.**

Ансамблевое музицирование как составляющая часть образования учащихся музыкальных школ. **38**

**Шинкаренко Людмила Георгиевна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, высшей квалификационной категории.** Музыкально – слуховые способности и их развитие в процессе обучения детей на фортепиано. **40**

**Поплянова Елена Михайловна, Член Союза композиторов России, педагог по классу композиции высшей квалификационной категории.** Письмо молодому учителю. **42**

**Поплянова Елена Михайловна, Член Союза композиторов России, педагог по классу композиции высшей квалификационной категории.** Давай, Земля, покружимся! Танцы народов мира в переложении для детей России. **48**

**Ильина Ольга Александровна, педагог по классу виолончели высшей квалификационной категории.** Воспитание одаренного ученика. **59**

#### **Сценарии музыкально – литературных гостиных**

**Соколова Ольга Вячеславовна, учитель МХК высшей квалификационной категории.** Музыкальная драматургия в балете С.С.Прокофьева «Ромео и Джульетта». **62**

**Соколова Ольга Вячеславовна, преподаватель музыкально – теоретических дисциплин высшей квалификационной категории.** Музыкально-литературная гостиная, посвященная жизни и творчеству Ференца Листа. **66**

**Осипенко Галина Борисовна, заведующая отделением музыкально – теоретических дисциплин, педагог музыкально – теоретических дисциплин высшей квалификационной категории.** Музыкально – литературная гостиная, посвященная творчеству Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. **73**

**Осипенко Галина Борисовна, заведующая отделением музыкально - теоретических дисциплин, педагог музыкально-теоретических дисциплин высшей квалификационной категории.** Музыкально-литературная гостиная, посвященная творчеству Сергея Васильевича Рахманинова. **77**

**Бикбулатова Александра Павловна,**  
преподаватель по классу фортепиано  
второй квалификационной категории

## **РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ РЕБЕНКА НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО ПОСРЕДСТВОМ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ**

В комплексе специфических способностей учащегося - музыканта выделяются первоочередные, такие как музыкальный слух, чувство ритма, память, двигательно-моторные («технические») способности, музыкальное мышление. Развитие музыкальных способностей может иметь место при различных видах музыкальной деятельности: прослушивании музыки, изучении музыкально-теоретических дисциплин. Но процесс развития учащегося - музыканта протекает особо эффективно, когда он собственноручно оперирует материалом. Именно такую возможность и представляет ему музыкальное исполнительство. «Лучший способ освоить явление - это воссоздать, воспроизвести его» (С.И.Савшинский). Ансамблевая игра способствует ускоренному развитию музыкальных способностей учащегося.

Формирование звуковысотных представлений - первоочередной этап в слуховом воспитании учащегося. Обучение игре на фортепиано начинается с так называемого «донотного» периода. Его цель - развитие звуковысотного слуха ученика. С этой целью большинство педагогов начинают «донотный» период с подбора мелодий. Этот процесс должен происходить на материале детских и народных песен, которые располагаются в порядке увеличения сложности. Они запоминаются ребёнком и подбираются по слуху от разных клавиш. Мелодии для подбора лучше использовать с поэтическим текстом, что способствует пониманию исполняемого произведения и облегчает ощущение метроритма и строения мелодии. В процессе подбора ребёнок вынужден отыскивать верную интонацию, что приводит к обострению чувства высоты звука. Некоторые мелодии песен лучше исполнять в ансамбле с педагогом. За счёт насыщенного, богатого мелодическими и гармоническими красками сопровождения исполнение становится более красочным и живым. Как показывает практика, дети с удовольствием и радостью принимают участие в подобной форме занятий.

Развитие гармонического слуха. «В интересах развития гармонического слуха музыканта, - пишет Л.А.Баренбойм, - необходимо настойчиво и упорно с детских лет развивать целостное ощущение музыкальной вертикали».

Наиболее сильнодействующим средством развития гармонического слуха является подбор гармонического сопровождения к различным мелодиям. Однако длительный период, связанный с постановкой рук и исполнением преимущественно одноголосных мелодий, не позволяет ребёнку сразу

исполнять пьесы с гармоническим сопровождением. В этом случае целесообразно исполнять пьесы в ансамбле, где гармоническое сопровождение будет исполнять учитель. Это позволит ученику с первых же уроков участвовать в исполнении многоголосной музыки. Развитие гармонического слуха будет идти параллельно с мелодическим, так как ребёнок будет воспринимать полностью вертикаль.

В последнее время появилось много ансамблей, которые сразу же приучают слух маленького ученика к достаточно сложным гармониям.

#### «По грибы» (Т.Потапенко)

The image shows a musical score for the piece «По грибы» by T. Potapenko. The score is in 4/4 time and consists of three staves. The top two staves are for the voice (labeled 'у.'), and the bottom two staves are for the piano accompaniment (labeled 'п.'). The tempo is marked 'Весело' (Joyfully) and the dynamics are 'mf'. The melody in the voice part features triplet and dyad rhythms. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines.

Даже при подборе по слуху ребёнок вряд ли сможет усвоить какие-либо сложные созвучия, богатые гармоническим содержанием. Он сможет овладеть только простыми гармониями - TSD. Педагог должен стремиться к тому, чтобы гармонический слух ребёнка не воспитывался на аккордовом примитиве. Ансамблевое музицирование всегда предусматривает знакомство с гармонией. Таким образом, исполнение второй партии даёт возможность усвоения навыков гармонического анализа: представление тонального плана произведения, знакомство с необычными аккордовыми созвучиями, ощущение тоники, знакомство с простейшими гармоническими оборотами (TST, TSDKT).

Воспитание полифонического слуха. Воспитание способности расчленённо воспринимать и воспроизводить в музыкально-исполнительском процессе несколько сочетающихся друг с другом в одновременном развитии звуковых линий - один из важнейших и наиболее сложных разделов музыкального воспитания. Интерпретация многоголосной музыки на рояле в значительной мере сводится к проблеме удержания в центре звукового сознания играющего одновременно нескольких звуковых линий.

На начальном этапе обучения игре на фортепиано ребёнок не имеет достаточных навыков для исполнения полифонических произведений, не владеет достаточным умением «слышания» нескольких мелодических линий и исполнения сложной полифонической ткани. Наиболее эффективный приём, который можно применить в ансамблевой практике, совместное проигрывание на одном или на двух инструментах полифонического произведения по голосам, по парам голосов. Таким образом, ансамблевая игра развивает умение слышать

полифонию. Исполнение одной мелодической линии облегчает воспроизведение полифонии, дает возможность вслушаться во все составные элементы. Игра в ансамбле помогает ярче оттенить, высветить отдельные элементы звуковых конструкций. Уже первые ансамбли для начинающих содержат различные виды полифонии: канон, подголосочную, контрастную полифонию и так далее.

**«Тема вариаций» (В.А.Моцарт)**

Не быстро



У. *mf* не связно, но выдержанно

П. *p*

**«Канон» (С.Стрелецкий)**

Медленно, певуче



Ученик *mp*

Учитель *mp* *p*

Тембро-динамический слух. Фортепиано - инструмент богатейшего тембро-динамического потенциала. Ф.Бузони подчёркивал, что рояль - «великолепный актёр», ему дано имитировать голос любого музыкального инструмента, подражать любой звучности. Музыкальный слух в его проявлении по отношению к тембру и динамике называют тембро-динамическим слухом. Тембро-динамический слух важен во всех видах музыкальной практики, но особенно велика и ответственна его роль в музыкальном исполнительстве. Он, получая импульсы со стороны воображения и фантазии музыканта, кристаллизуется и совершенствуется через стремление к воплощению в жизнь определённых художественно-изобразительных замыслов и идей.

Ансамблевая игра предоставляет наибольший простор для развития тембро-динамического слуха благодаря обогащению фактуры, позволяющей услышать воображаемое оркестровое звучание. Уже на начальном этапе

обучения необходимо развивать воображение ребёнка на примерах несложных музыкальных произведений, искать в простейших звуковых сочетаниях разнообразные краски. Начинающие музыканты легко имитируют звуки башенных часов, призывы кукушки, эффекты эха и так далее. На этих пьесах ученик приобретет навыки «оркестровки» на клавиатуре.

Четырёхручная фактура способна к воспроизведению оркестровых эффектов. Наличие четырёх рук даёт возможность передать на фортепиано и насыщенность полнозвучных tutti, и разнообразие приёмов звукоизвлечения, штрихов, и некоторые тембровые средства отдельных оркестровых групп.

**«Флейта и оркестр» (В.Белый)**

*Moderato. Marciale (Умеренно. В темпе марша)*

В данном примере ребёнок должен не только представить звучание инструмента оркестра, но и изобразить его. Ставится задача подражания характерным тембрам.

Ансамблевая игра положительно сказывается на воспитании образного мышления ученика. Наиболее доступным для восприятия является введение в музыкальную ткань программно-изобразительных элементов: в партии педагога слышатся и жужжание жука, и сигналы горна, трели соловья и другие звукоподражания. Определённую роль играет и внемузыкальные ассоциации: звучание далёкое и близкое, тяжёлое и лёгкое и т.д. Большую помощь в создании того или иного художественного образа оказывает словесный текст, который несёт и воспитательную функцию.

Чувство ритма. Ритм - один из центральных элементов музыки. Формирование чувства ритма - важная задача в музыкальной педагогике. Ритм в музыке - категория не только времяизмерительная, но и эмоционально-выразительная, образно-поэтическая, художественно-смысловая.

Вот некоторые способы формирования музыкально-ритмической способности, которые непосредственно взаимодействуют с ансамблевой игрой:

1) При исполнении самых простых ансамблей вырабатывается ряд игровых приёмов и навыков, которые соотносятся с процессом развития чувства ритма и выступают в качестве его «подпорки». Важнейший из этих навыков - воспроизведение равномерной последовательности одинаковых длительностей.



«Чувство ... ровности движения приобретает всякой совместной игрой...» - писал Н.А. Римский-Корсаков в работе «О музыкальном образовании», имея в виду ритмически дисциплинирующее, свободно корректирующее воздействие ансамблевого музицирования на каждого из партнёров.

Очень важен умелый подбор материала. На первых порах партия ученика должна быть предельно простой (как мелодически, так и ритмически) и располагаться в удобной позиции. Хорошо, если партия педагога будет представлять ровную пульсацию, заменяя ученику счёт.

Прочно освоенный учащимся навык воспитания и воспроизведения мерной пульсации выстраивает «материальную» основу для развития чувства темпа. Не секрет, что иногда учащиеся исполняют пьесы в замедленном темпе. Это может деформировать верное ощущение темпа. Ансамблевая игра не только даёт педагогу возможность диктовать правильный темп в каждом конкретном случае, но и формирует у ученика верное темпоощущение;

2) Исполнение любой музыки сопровождается «веской» акцентировкой при игре. Игра на фортепиано, проникнутая разнохарактерной и рельефной акцентировкой, оказывает воздействие на акцентную сторону музыкально-ритмического комплекса. Чувство метрической пульсации, подчёркивание начальных долей такта в ансамблевом исполнении проявляется особенно ярко.

**Докшина Екатерина Сергеевна,**  
концертмейстер второй квалификационной категории

## **РАЗВИТИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ УЧЕНИКА, И РОЛЬ ПЕДАГОГА В ЭТОМ**

Рассматривать ученика можно лишь в развитии его данных. Подобно тому как среда и общественная система определяют возможность выявления и развития имеющихся у человека данных, так и среда, окружающая музыканта, особенно растущего, способствует выявлению и развитию или притуплению данных (под средой имеется в виду не только роль педагога, но и все окружение).

Обязательным считается изучение педагогом комплекса данных ученика. Необходимо разнообразить возможные комбинации внутри комплекса.

Несколько положений, которые важны в развитии индивидуальности ученика в процессе занятий:

1. Не предвосхищать указаниями того, что ученик сможет прочувствовать сам после первоначального овладения материалом. На этой стадии в основном нужно помочь в точном прочтении текста и в овладении технической стороной;

2. Педагог должен уметь сопереживать произведению с учеником, не опираясь лишь на привычное понимание и установившуюся во всех деталях трактовку. Для этого педагог должен обладать гибкостью и уметь свежо воспринимать произведение. Это не означает, что педагог не должен направлять восприятие ученика;

3. Нужно давать возможность неоднократно проигрывать произведение на уроках целиком: это помогает проявлению исполнительской свободы, помогает педагогу услышать намерения ученика. Нужно уметь услышать у ученика его собственное отношение к произведению, отличить это от случайно получившегося; угадывая очертания замысла, помочь ему разобраться в собственных представлениях, направляя их;

4. В своих объяснениях педагог должен находить для каждого ученика наиболее близкий ему язык, сравнения, ассоциации и т.д., то есть индивидуальный подход к ученику;

5. В воспитании музыканта важную роль играет привитие вкуса к общественной работе. Общественная работа также формирует индивидуальность. Она помогает и в чисто профессиональном отношении, воспитывая активность, волю и убежденность в осуществлении определенных замыслов. Воспитанию самостоятельного мышления ученика помогают и классные собрания;

6. Для развития индивидуальности очень важен подбор репертуара. Необходимо комбинировать произведения, развивающие ученика и устраняющие его недостатки (даже при условии недостаточного расположения ученика к этим произведениям), с теми, к которым проявлена большая заинтересованность. Повышенный интерес вызывает повышенную интенсивность работы и большую ее эффективность. Особая важность произведений русских композиторов, так как обыкновенно на родном выразительном языке русской классики легче высказаться непосредственно. Они воспитывают правду переживания, искренность передачи;

7. Требование постоянной искренности. Не допускать искусственного «выжимания» темперамента, яркости, чувства и т.д.;

8. Каждый ученик должен представлять для педагога новую неповторимую индивидуальность, к которой нужно иметь творческое и человеческое уважение. Презрительно-снисходительное отношение к ученику приводит к педагогическому застою. Педагог должен уметь учиться у ученика.

В основе педагогического воздействия - личность педагога. Личность - понятие емкое, оно включает и специфическое дарование в той области, которой занимается данный человек, и содержательность в целом. Огромную роль играет совокупность человеческих качеств, их направленность, их гармоническое сочетание.

В книге «Размышления, воспоминания, дневник» Г.Г.Нейгауз приводит слова С.Е. Фейнберга: «Качества педагога определяются четыреххвосткой:

первое-человек, второе-художник, третье-музыкант, четвертое-пианист». Педагогу необходим еще пятый «хвостик». Это – педагогическая одаренность плюс любовь к ученикам. Указанные же С.Е. Фейнбергом четыре нужны ему не меньше, чем исполнителю. Перед педагогом встают проблемы развития индивидуальности ученика, привитие навыков самостоятельной работы, подготовка к эстраднему выступлению, воспитание пианизма и т.д. Огромную роль играет способность к ассоциативному мышлению самого педагога и развитие его у ученика. Хочу также подчеркнуть необходимость воспитания в ученике пытливости, любознательности, ответственности по отношению к работе, к своему делу. Ученики чутко реагируют на то, насколько ответственно относится и сам педагог к своей специальности, и часто просто перенимают его привычки. Хотелось бы, чтобы круг интересов учителя был достаточно широк, чтобы пытливость была одним из проявлений его характера, тогда и ученики захотят знать больше, ярче раскроют свою индивидуальность.

Мастерство педагога познается не на вечерах, концертах и экзаменах, а после окончания учебы, когда ученики становятся «бывшими учениками» и остаются без руководства. Тогда выясняется, чему мы сумели их научить, какие идеалы привили.

**Дорошенко Элеонора Михайловна,**  
педагог по классу фортепиано  
первой квалификационной категории

## **РАБОТА С «ТРУДНЫМИ» ДЕТЬМИ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО**

“Интерес к музыке, увлечённость музыкой, любовь к ней - обязательное условие для того, чтобы она широко раскрыла и подарила детям свою красоту, для того, чтобы она могла выполнить свою воспитательную и познавательную роль Любые же попытки воспитывать и обучать того, кто музыкой не заинтересовался, не увлёкся, не полюбил её, обречены на неуспех.”

Д.Б. Кабалевский

На протяжении 36 лет педагогической деятельности в Школе искусств №10 (в дальнейшем - гимназии №10) мне, как преподавателю специального фортепиано, довелось работать с детьми, имеющими разные способности и отношение к предмету. Не все дети «звездочки», однако все дети тянутся к красоте, хотят быть творческими, увлеченными. В каждом ребенке, независимо

от его успеваемости по школьным предметам, заложено желание чему-то научиться, уметь делать что-то лучше других, быть любимым и оцененным окружающими.

Исходя из этого, все эти годы я старалась раскрыть в каждом ребенке его индивидуальность, подчеркнуть его лучшие качества, привить уважение к самому себе и любовь к музыке.

Выработались следующие заповеди:

- Не навреди;
- Будь терпеливым и великодушным, умей прощать;
- Имей чувство юмора;
- Найди ключ к каждому;
- Не используй отметку как средство наказания;
- Не говори: «не способен», говори : «способности не раскрыты»;
- Не забывай похвалить;
- Умей признавать свои ошибки, но ошибайся редко;
- Не навязывай ученику свою точку зрения;
- Не добивайся успеха силой;
- Будь автором своей системы методов;
- Не имей любимчиков;
- Помни! Учитель учит других до тех пор, пока учится сам.

Школьник способен глубоко переживать, но не всегда умеет предвидеть результат своих действий. Поэтому часто в коллективе «трудный» ребенок является изгоем, его открыто не любят учителя, он не находит поддержки среди своих сверстников. И тогда на помощь приходят индивидуальные занятия в маленьком кабинете, где ребенок чувствует себя защищенным, находясь один на один с педагогом и музыкой. Здесь задача учителя по специальности - проявить максимальную открытость и заинтересованность потенциальными возможностями ребенка. Любого человека надо хвалить и давать веру в себя, с верой он может творить чудеса. При встрече с мудрым наставником, который внушает ребенку доверие, ученик раскрывается с наилучшей стороны. Оказывается, ему нравится посещать концерты, участвовать в них. Особенно дети любят играть фортепианные ансамбли друг с другом. При этом они чувствуют ответственность не только за себя, но и за своего партнера.

В современных условиях, когда школа перестраивается в соответствии с изменениями, происходящими в обществе, всё возрастающее значение приобретает дифференциация и индивидуализация учебно-воспитательного процесса. Ориентир на абстрактного «среднего ученика» утрачивает своё значение. Многоцветность и многогранность жизни захлестнула практическую педагогику. Можно с полной уверенностью сказать, что от декларации индивидуального подхода школа перешла к его реализации на уровне повседневной практики.

В нашей школе конкретные педагоги занимаются с более сильными детьми, ориентированными на продолжение музыкального специального образования, они готовят их к конкурсам (от районных до международных), занимаются с ними дополнительно и несут большую ответственность за профессиональное будущее этих детей.

Другие педагоги специализируются на обучении детей, которые считаются трудными, слабыми, неперспективными в области специального музыкального образования. Такие педагоги должны обладать особым чувством такта и повышенного внимания к тем детям, которые недостаточно организованы, не имеют высокого чувства ответственности. Задача такого педагога - суметь заинтересовать ребенка. Для этого предлагается особый педагогический репертуар, уделяется большее внимание свободному музицированию, игре в ансамбле и аккомпанементу. На каждом уроке такой ребенок получает похвалу даже за самый маленький успех. Он не может быть постоянно для всех «мячиком для битья».

Сложным моментом для таких детей являются экзамены и выступления перед большой аудиторией. Чувство неуверенности, подкрепляемое окружающими, приводит к неврозам и стрессам, последствия которых потом приходится решать у врачей и психологов.

Перед каждым публичным выступлением, стараясь успокоить своих «трудных» учеников, я всегда говорю им, что все равно их люблю, верю в то, что все получится, и прошу их играть для меня. К сожалению, обсуждение после экзаменов и выставление оценок является трудным моментом, т.к. ставит комиссию перед дилеммой: можно ли поставить «4» сильному ученику, сыгравшему неудачно, и слабому, сыгравшему хорошо. Так как дети находятся в коллективе своих сверстников, им всем хочется быть «на уровне», каждому хочется выступить перед аудиторией, играть на рояле. Дети, участвующие в профессиональных конкурсах, свободнее чувствуют себя на сцене и увереннее в коллективе. Дети, обучающиеся для себя, не очень способные, лишены такой возможности. Но каждому родителю хочется увидеть своего ребенка на большой сцене. И в нашей школе существует традиция выступления таких детей на концертах для родителей перед Новым годом и 8 марта.

Есть специальный экзамен, на котором все дети играют популярные произведения. К такому экзамену все готовятся с большим удовольствием, быстро выучивают выбранное произведение, часто играют его на переменах друг другу и получают оценки лучше, чем на академических экзаменах. В этом случае для «трудных» детей можно подобрать более легкое произведение, но не менее красивое и интересное. При его исполнении ребенок чувствует себя на высоте.

Применение различных форм и методов индивидуализации и дифференциации на уроках музыки способствует достижению цели приобщения учащихся к музыкальной культуре. Отсюда следует, что нельзя

обучать музыке, не пробудив в детях интерес к ней. А любовь, интерес к музыке могут возникнуть только тогда, когда дети научатся воспринимать подлинно художественные образы музыкального искусства.

Л.Н. Толстой сказал: “Люди - как реки: вода во всех одинаковая, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая...”

Дифференцированный подход решает задачи эффективной педагогической помощи учащемуся в совершенствовании его личности.

Часто ребенок сам не понимает, отчего он напряжён и нервничает, одновременно он и хочет остаться незаметным, и чтобы его заметили и поговорили. Иногда, если до этого уже налажен контакт учителя с учеником, достаточно положить руку на плечо, иногда надо задать банальный, казалось бы, вопрос: “Как дела?” И маленький человечек успокаивается. Некоторым достаточно упрекающего взгляда, другим словесного удивления его поведением, но никому не помогают окрики, оскорбления или угрозы. Особенно это важно на уроках по специальности, где ребенок должен непосредственно выражать свои чувства и эмоции. Обязательное условие урока – нахождение ученика и педагога на «одной волне», атмосфера сотрудничества и доверия, комфорта и уюта.

За внешними характеристиками поведения, за успешностью (или неуспешностью) учебной деятельности часто скрываются природные динамические особенности: если ребенок флегматик, он долго думает, ему трудно дается усвоение нового материала. Здесь очень пригождаются образные примеры. Для постижения правильного механического приема исполнения приходится на ходу сочинять истории с живыми героями. Например, при первых навыках постановки рук я предлагаю представить малышу мокрого цыпленка, которого он должен защитить своей приподнятой ладошкой, сделав для него домик с окошечком для 1 и 2 пальцев, чтобы цыпленку было удобно дышать. При этом в правой руке у нас живет цыпленок Федя, а в левой – его подружка Маруся. На протяжении учебы цыплята растут, но ручки по-прежнему их оберегают.

Долгую нотку в басу я называю подушечкой, на которой лежит кот, а верхний голос, который ведет мелодию – это кот, который сначала лежит на ней, а потом постепенно уходит. Его шаги – это мелодия верхнего голоса.

Игру «стаккато» называю «выпрыгиванием запястьем», ссылаясь на прыжки кузнечика или зайчика.

Дети очень любят музыкальные ребусы, в которых каждая нотка «поживает» на своем этаже, в своем подъезде. И одноименные названия нот в разных октавах объясняю проживанием разных друзей с одинаковыми именами в разных подъездах. Спутать их нельзя, так как это разные люди. Так и одноименные нотки в разных октавах спутать нельзя.

Если в тексте обозначена нотка «фа», а ребенок путает ее с соседней «ми», то это пришел воришка, и дверь ему никто не откроет.

При изучении легкого вальса в первом классе «Из бабушкиных воспоминаний», я сочиняю стихи и предлагаю представить бабушку ученика молодой, красивой и влюбленной:

Помнишь, листья шуршали  
В саду, где мы танцевали,  
И слышно было повсюду,  
Как голос пел нам с тобой...  
В вальсе пары кружились,  
На плечи руки ложились,  
Мелодия та звучала  
Для нас лишь с тобой...

При этом мы дружно вдвоем распеваем под музыку. Ребенок быстро выучивает ноты басового ключа, т.к. мелодия второго куплета повторяется, но в басовом ключе. Дома ребенок легко учит этот вальс, играя с педалью, исполняет его с удовольствием бабушке и приятно удивляет родных быстрыми результатами.

Я убедилась на собственном опыте, что если ребенок что-то не понимает, то это вина не его, а педагога, который подает материал не на уровне ребенка. Приходится полностью менять тактику и использовать другие, уже понятные ему образы. Главное - не раздражаться, не повышать голос и ни в коем случае не показывать ребенку его несовершенство.

Во главу угла сейчас ставится работа с одаренными детьми. Но для каждой мамы именно ее ребенок самый лучший и любимый. А «звездочек» - единицы. Что же делать остальным?

«Наличие больших собак не должно смущать маленьких собак, ибо каждая лает тем голосом, который у нее есть». А.П.Чехов.

Волею судьбы на протяжении многих лет мне приходится сталкиваться с «трудными» детишками, но с большой любовью и очень бережно я стараюсь найти в них и подчеркнуть их самобытность, повысить их самооценку, развить в них тонкость души, дать ключик в обращении с людьми.

Всегда, на протяжении всех лет обучения музыке, предлагаю детям произведения только красивые, которые нравятся и мне, и ребенку, предварительно проигрывая несколько и давая возможность выбора.

Важно и старшим детям внести в обсуждение нотного текста образ и содержание, придумать историю. Мы умеем «окрашивать» и отдельные фрагменты, и мелодию, и аккомпанемент в разные цвета. Дети привыкают это использовать с малолетства и применяют произвольно в повседневной жизни.

Всё проходящее, только музыка вечна... Эта фраза может быть и вызывает у кого-то сомнения или снисходительную улыбку, но если возвести музыку на пьедестал общечеловеческих ценностей, то мало кто будет оспаривать утверждение, что там ей и место. Значение музыки в жизни человека столь велико, что абсолютно бесспорно.

Дети учатся создавать и воспринимать художественные образы как выражение пристрастного, равнодушного отношения к миру, в котором живет человек.

Из рассказа великого танцора Калеваева: “Мне ещё 14 лет не было, когда меня выгнали из школы за неуспеваемость. Хорошо ещё, что отец не знал русского языка, он бы меня убил. А так я ему справку показал об отчислении. Там печать, подпись. Сказал, что школу я уже окончил, теперь посоветовали учиться танцевать. Он справку положил под скатерть и, довольный, пошёл в школу. Слышит: повторяют на все лады фамилию Калеваев, - решил, что сына хвалят. Обошлось. Это сейчас я - академик трёх академий, и уже две школы открылись моего имени - одна в Петербурге, другая в Болгарии, где учат танцам народов мира. Жизнь всему научила...”

Да, людей нельзя воспитывать по шаблону. В каждом ребенке заложены уже с младенчества определенные способности. К сожалению, не всегда они оказываются выявлены. Став взрослым, человек не может себя реализовать и вынужден заниматься нелюбимым делом. Задача педагога и состоит в том, чтобы помочь малышу раскрыть себя с помощью чувств.

У меня было много учеников, которых считали необучаемыми. Теперь эти необучаемые приводят ко мне своих детей, будучи сами состоявшимися и успешными людьми.

Начиная учебный путь от общения с педагогом один на один в маленьком кабинете, ребенок постепенно и безболезненно адаптируется в любой аудитории, умея играть в ансамбле, оркестре. Пользуясь этим преимуществом среди других людей, он становится более дружелюбным, коммуникабельным и всегда открытым миру.

Музыка - это обращение к великому интеллекту, к векам. Она дает возможность прикоснуться к чарующей лирике П.И. Чайковского, торжественному героизму Бетховена, стройной полифонии Баха. Возможно, в грустные минуты уже взрослый бывший ученик захочет прикоснуться к клавишам или перебрать пальцами струны. Музыкальный инструмент – это друг навсегда, который не предаст, не оставит, который поможет оторваться от обыденности и подняться вверх.

Счастлив дом, где пенье скрипки

Наставляет нас на путь

И вселяет в нас надежды,

Остальное – как-нибудь...

(Б.Окуджава)



**Северинова Елена Николаевна,**  
преподаватель по классу фортепиано  
высшей квалификационной категории

## **О НЕОБЫЧНОСТИ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ А.СКРЯБИНА**

Фортепианный стиль А.Скрябина относится к выдающимся явлениям в развитии русской музыки 19-начала 20 века. Самобытность дарования А.Скрябина приводит к открытию новых художественных средств, создающих совершенно иной, неповторимый мир звучания рояля. Композитор открывает особые формы инструментального изложения, которые требуют нестандартных приемов звукоизвлечения, педализации и артикуляции.

Несмотря на яркую индивидуальность музыки А.Скрябина, в ней можно найти черты романтизма. К ним относятся пластичная мелодика, лирическая окрашенность фигураций, педальное звучание, общая певучая трактовка инструмента. А.Скрябин трансформирует традиционные приемы романтической фортепианной фактуры, придает им совершенно новое фактурное качество. Общая форма движения – технические пассажи – заменяется на постоянное присутствие движения в разных планах изложения – гибкими фигурациями, трелями, тремоло, всплесками коротких мелодических фигур, ритмической сложностью фактурных линий. Из всего роскошного звукового богатства красок, собранного романтизмом, А.Скрябин выбирает наиболее утонченные и изысканные созвучия, несущие в себе не только красоту, но и глубокий эмоциональный смысл. Для него характерно стремление к изяществу и прозрачности звучания, филигранной отделке деталей. Вместо характерных для романтизма «россыпей» пассажей, идущих от декоративности и красоты фортепианного звучания, А.Скрябин разрабатывает одухотворенную волнообразную фактуру, наполненную мелодическими интонациями с ярким эмоциональным импульсом. В этом способе изложения А.Скрябин продолжает традицию Ф.Шопена.

Волнообразная фактура в творчестве А.Скрябина присутствует в трех формах, характерных для романтического изложения: в нижнем регистре, выполняя роль аккомпанемента; в верхнем регистре, часто обладая индивидуальным мелодическим характером; одновременное использование волнообразной фактуры в двух руках, образуя своеобразную музыкальную ткань из двойных фигураций. В каждую из этих форм А.Скрябин вносит свои специфические черты.

Аккомпанемент, написанный в форме волнообразных фигураций, наиболее характерен для фортепианного стиля А.Скрябина. Он может быть быстрым или медленным, но всегда активным в своем развитии. Основной чертой волнообразной фактуры А.Скрябина является мелодическая выразительность. Важную роль в выразительности фигураций играет рисунок, часто имеющий

восходящее направление и затактовое построение. С появлением новых эмоциональных состояний в волнообразном движении закрепляются рисунки, несущие определенное образное настроение. Т. Логовинский отмечает, что «самое быстрое движение фигураций у композитора имеет тематический характер и не является специфическими пассажами». Глубокая мелодическая выразительность фигураций часто скрывает в себе разные оттенки речевой интонационности: вопроса, удивления, убеждения, сомнения и т.д. М. Неменова-Лунц вспоминает о А.Скрябине: «Он заставлял осмысливать каждый формальный пассаж, сравнивая его с частью человеческой речи». В некоторых фигурациях впечатление импровизационно-разговорной речи усиливается благодаря разным метрическим положениям мелодических вершин при общей ровности ритма.

Волнообразная фактура в роли мелодии чаще всего не имеет солирующего характера и стремится к дуэту с партией левой руки. Такая мелодия имеет сдержанную интонационную выразительность. С.Е. Фейнберг отмечает появление у А.Скрябина «скрытого тематизма». Яркие мелодические моменты как бы растворяются в нейтральном, ритмически однородном фоне. Такое рассеивание мелодических элементов характерно для А.Скрябина с его стремлением к призрачно-завуалированной экспрессии. Возникает замечательный эффект «мерцательности» интонаций, как бы случайное вынесение на поверхность более ярких и запоминающихся из них и такое же неуловимое исчезновение в общей звуковой атмосфере.

В двойных фигурациях А.Скрябин практически не использует однотипной фактуры в ритмически тождественном изложении. Он стремится создавать полифонически сложную многослойную ткань, находящуюся в непрерывном разнообразном движении. Яркой характеристикой стиля А.Скрябина здесь выступает полиритмия. Вместе с простыми видами полиритмии (сочетание трехдольного и двудольного ритмов) композитор часто использует более сложный вариант - сочетание пятидольности с трехдольностью. Каждый из этих ритмов обладает легкостью и полетностью из-за количественного перевеса слабых долей. Соединение этих ритмов еще более усиливает ощущение легкости и изящества благодаря взаимному стиранию относительно сильных долей. Эти прихотливые сочетания ритмов внутри волнообразного движения помогают многозвучной фактуре А.Скрябина избежать массивности и тяжеловесности.

Можно отметить некоторое сходство фортепианного изложения А.Скрябина со стилем импрессионистов. Это проявляется в использовании многоплановой фактуры, в утонченной проработке музыкальной ткани, в особом использовании пространственного звучания. А.Скрябин близок к импрессионизму по своему отношению к звуку. Расширение границ колористического звучания при помощи различных отзвуков и причудливых созвучий, использование пауз в развертывании фактуры, тщательный отбор

средств при создании звукового колорита – все это роднит А.Скрябина с импрессионистами. Но по сути музыка А.Скрябина принципиально отличается от импрессионистического направления. В ней нет изобразительности, статичности, созерцательности, зато всегда присутствует эмоциональная напряженность, особая наэлектризованность, пронизывающая даже внешне спокойные состояния.

Отличительной чертой фортепианного стиля А.Скрябина является прозрачность и ясность звучания. Даже для экстатических звучаний А.Скрябин не пользуется концертной фактурой крупного плана, тяжелыми звуковыми пластами. Ощущение прозрачности в изложении идет от легкости всей звучащей фактуры, широкого пространственного звукового расположения и от разреженности по горизонтали. Единство фактурного пласта А.Скрябин часто нарушает паузами, несовпадением окончаний лиг, разными цезурами между фразами.

Прозрачность фактуры часто сочетается с узким диапазоном изложения, что придает звучанию углубленный, сосредоточенный характер. Чисто скрябинским стилевым средством можно считать сочетание узкого, в целом, изложения с широкими мелодическими ходами в каждом из голосов. В этой нестесненной жизни голосов, свободной подвижности линий, находящихся в непосредственной близости друг к другу, нередко пересекающихся, рождается изменчивая звуковая ткань со сложнейшими сплетениями фактурных элементов. Ю.Энгель писал: «сила скрябинских тем не столько в каждой, взятой отдельно, сколько в ее развитии, в соединении с другими, часто достигающем сложности необычайной». При этом, как бы густо не переплетались голоса, фактура никогда не становится компактной. Непредсказуемая летучесть подголосков создает ощущение большого свободного пространства, а их близкое расположение «порождает иллюзию пространственной глубины» (А.Николаева).

А.Скрябин предпочитает жанры, дающие предельную свободу в образном и фактурном отношении. Это прежде всего жанры прелюдии, экспромта, поэмы. Обращение к жанрам, свободным в отношении образных фактурных традиций, связано прежде всего со стремлением композитора передать неповторимое душевное движение. Скрябин обладал особым чувством времени, остро ощущал неповторимость каждого момента жизни, поэтому его фортепианные миниатюры лаконичны, стремятся к афористической краткости высказывания, короткие мелодические обороты нагружены максимальным смысловым значением.

Особое восприятие мира придает музыке А.Скрябина острый динамизм, наполняющий каждое мгновение стремительностью, безудержную устремленность, нервную трепетность, странную хрупкую красоту. Фортепианное изложение А.Скрябина носит уникальные черты. До настоящего

времени так и не появилось композитора, способного дальше развивать скрябинские идеи.

## **ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПОЗИЦИОННОЙ ИГРЫ**

Позиционная игра лежит в основе всей фортепианной техники. Любой пассаж представляет собой сумму отдельных позиционных звеньев, и успех исполнения пассажа зависит не только от того, насколько хорошо исполнена каждая позиция, но и от того, найдены и отточены ли связывающие их движения.

В данной работе речь пойдет о вариантах выбора аппликатуры в позициях, о разных способах соединения позиций, о роли первого пальца в позиционной игре и, наконец, о позиционном мышлении.

Термин «позиция» пришел в фортепианную музыку из лексикона исполнителей на струнных инструментах. Позицией называют группу нот, укладываемую в устойчивом положении руки. Позицией руки у пианистов называют то ее положение, в котором она берет клавиши без новой подставки первого пальца. Сознательно или бессознательно, но пианист обязательно делит пассаж на звенья. Обычно пассаж состоит из последовательности однотипных звеньев-позиций, изменяющихся лишь в направлении движения. Выбирая аппликатуру для позиций, надо учитывать ряд технических условий:

1. В пределах позиции пальцы должны распределяться как можно более удобно (длинные пальцы лучше помещать на черных клавишах, а короткие - на белых);

2. Стремиться объединить в одной позиции как можно большее число пальцев;

3. Очень важно учитывать пластичность движения (лучше ставить первый палец на акцентированной ноте позиции);

4. Одинаковые по ритму и графическому рисунку фигуры удобнее играть одинаковой или подобной аппликатурой;

5. Унисонные фигуры целесообразнее играть симметричной аппликатурой.

Разнообразие условий, которые приходится учитывать при выборе аппликатуры и которые часто оказываются в противоречии друг с другом, делает выбор аппликатуры весьма сложной задачей. Много зависит от темпа исполнения. Аппликатура, подходящая для исполнения в медленном темпе, может оказаться непригодной для быстрого темпа. Важное значение имеют также артикуляция пассажа, его характер и динамика.

Большую роль в позиционной игре играет первый палец. Обладая способностью противостоять другим пальцам, он очень самостоятелен и независим.

Первый палец работает легко, без всяких усилий, при поворотах кисти; при смене позиций первый и пятый пальцы удобнее держать параллельно.

Основная причина толчков и неровностей в исполнении пассажей - малоподвижный первый палец. Поэтому, чтобы обеспечить ровное и беглое исполнение, необходимо развивать его ловкость и легкость, подкладывать его незаметно, готовя заранее, не меняя при этом уровня кисти.

Можно использовать следующее упражнение для развития умения подкладывать первый палец: играть гамму в расходящемся движении на октаву и обратно двумя пальцами: 1-2, 1-3, 1-4, 1-5. Можно также играть гамму с перекладыванием через 3, 4, 5 пальцы следующей аппликатурой: 1-2-3-1-2-3, 1-3-4-1-3-4, 1-4-5-1-4-5.

Очень полезно выполнять эти упражнения в разных тональностях, добиваясь плавности. Важно избегать толчков на черных клавишах. Кисть при перекладывании через 3, 4, 5 пальцы не поднимается, а только слегка поворачивается по горизонтали. Лучше держаться ближе к черным клавишам, чтобы при переходе с белых клавиш на черные и обратно не пришлось двигать руку от себя и к себе («скользить» по клавишам).

Можно привести еще несколько упражнений, помогающих развить ловкость и подвижность первого пальца при исполнении гаммообразных пассажей:

1. Перенос руки с одной позиции на другую. Рука плавно соединяет интервалы, звуки которых являются границами позиций. Например, гамма до-мажор будет выглядеть так: правая рука чередует терцию до-ми (1-3) и тритон фа-си (1-4), левая рука зеркально повторяет движения правой. Для достижения большего эффекта нужно проигрывать во всех тональностях. Упражнение позволяет почувствовать в руке каждую позицию гаммы и помогает ученикам лучше усвоить ее аппликатурную формулу (3-4).

2. Плавное подкладывание первого пальца и переносы через него остальных пальцев на стыках позиций гаммы (упражнение Г. Нейгауза) На примере до-мажорной гаммы пассаж будет идти по звукам до-ми-фа-си (1-3-1-4) для правой руки при движении вверх, по звукам до-ля-соль-ре (1-3-1-4) для левой руки при движении вниз. Это упражнение позволяет добиться не только ровного перехода с позиции на позицию, но и ровности звука на границах позиций. Для этого надо контролировать движение кисти. При подкладывании первого пальца не стоит менять уровень положения кисти, лучше немного поворачивать ее по горизонтали.

3. Постепенное увеличение гаммообразной линии в прямом и обратном движении: к позиции добавляется одна нота из следующей позиции (в до-мажоре это будет так: до-ре-ми-фа-ми-ре-до (1-2-3-1-3-2-1)). Этот фрагмент пассажа постепенно доводится до исполнения в быстром движении. Затем добавляется следующая нота пассажа (до-ре-ми-фа-соль-фа-ми-ре-до (1-2-3-1-2-1-3-2-1)), и опять терпеливо отрабатывается движение от медленного темпа к

быстрому. Если у ученика хватит терпения довести эту работу до конца, пассажи приобретут легкость и виртуозность исполнения.

4. Упражнение, увеличивающее подвижность первого пальца. Внимание концентрируется на стыках позиций. Например, для правой руки в до-мажоре это будут такие эпизоды: ми-фа-соль-фа-ми (3-1-2-1-3) и си-до-ре-до-си (4-1-2-1-4) При многократном повторении это упражнение развивает незаметное подкладывание первого пальца в гамме. Его очень полезно играть в разных тональностях.

5. Упражнение на сближение первого пальца с остальными. Например, до-ре-ми-ре-до (1-2-1-2-1). Очень полезно использовать разные варианты аппликатур: 1-3-1-3-1, 1-4-1-4-1, 2-1-2-1-2, 3-1-3-1-3, 4-1-4-1-4. Можно играть это упражнение в виде секвенций, поднимаясь по хроматизмам в непрерывном движении.

Все вышеприведенные упражнения направлены на достижение качественного исполнения пассажей. Они учат добиваться ровного звучания и находить верные движения руки во время быстрой игры. Начинать работу надо всегда с очень сдержанного темпа, чтобы понять смысл упражнения, его главную задачу, и только после этого постепенно увеличивать скорость, следя за сохранением качества исполнения. Чем больше темп, тем мельче и точнее движения, тем ближе друг к другу кончики пальцев.

Скорость исполнения пассажа зависит от способности пальцев совершать наиболее экономичные, минимальные по размаху, строго выверенные движения. Быстрая игра требует строгой расчетливости и скупой артикуляции. Известен афоризм: «Техника – это не плюс что-то необыкновенное, а минус что-то лишнее». Важно найти рациональное расположение руки на клавиатуре для того, чтобы исключить лишние движения при исполнении сложного, с точки зрения техники, места.

Принцип экономии внешних средств сочетается со стремлением к удобству позиций на клавиатуре. Удобство и свобода должны ощущаться на протяжении всей игры. Экономия движений и свобода не противоречат друг другу. Отсутствие лишних движений, использование только тех из них, которые строго необходимы, связано со стремлением к максимальному слиянию с инструментом, простоте и естественности исполнения.

Требование свободного исполнения отнюдь не означает, что надо играть «вялыми» руками. Ленивые руки также малопригодны для работы, как и «зажатая» рука. Известная доля мышечных напряжений во время игры необходима и неизбежна. Все дело в том, что напряжения могут быть целесообразными и нецелесообразными, помогающими игре на рояле и мешающими ей.

Если у ученика возникает напряжение в игре, мешающее исполнению, надо искать причину. Очень часто напряжение появляется, когда текст выучен недостаточно, а ребенок стремится играть быстро. Какие еще могут быть причины «зажимов»: слишком сильное напряжение кисти играющего; лишнее

давление на клавиатуру, что мешает легкости и свободе исполнения; могут появиться «сопутствующие» напряжения лица, шеи; может возникнуть страх перед трудным местом, который вызовет внутреннее «зажатие».

Качественное исполнение пассажей отличается ровностью звучания. Плавное, ровное звучание в позиционном пассаже зависит от двух моментов: грамотного подкладывания первого пальца при смене позиций кисти и текучего «legato» внутри позиции. Часто пассаж не получается из-за неподготовленности руки. Ученик не успевает вовремя настроиться на новую фактурную комбинацию. О необходимости подкладывания первого пальца вспоминается в самый последний момент, когда уже требуется непосредственно использовать его в игре. В результате не происходит плавной смены позиции, отсюда и идут толчки, рывки и прочие звуковые неровности. Очень важно научить своего ученика мысленно предвидеть предстоящие трудности и заблаговременно готовить к ним руки.

Рука пианиста во время игры должна находиться в постоянном движении, изменяя свое положение не на клавиатуре, чтобы встретить трудности в наиболее удобной позиции. Естественно, что готовить эту позицию лучше по возможности раньше, а не в самый последний момент. Здесь уместно вспомнить упражнение Г.Нейгауза «воспитание предусмотрительности». Это упражнение скорее развивает сообразительность, чем двигательные навыки, но без умения «думать» технические достижения могут оказаться несостоятельными.

«Чтобы быстро играть, надо быстро думать» (Э.Т.А.Гофман). Быстро думать для музыканта означает легко и непринужденно ориентироваться в мгновенно изменяющихся игровых ситуациях, успевать видеть звуковые последовательности «мысленным взором» как в целом, так и во всех деталях.

Качество виртуозного пассажа зависит от умения гладко связать позиции. В настоящее время существует две точки зрения на соединение позиций: реальное соединение пальцевым легато и использование иллюзорного пианистического легато, которое достигается умелым обращением со звучностью (ее филировка и педализация). При игре пальцевым легато пальцы тесно связаны с клавиатурой и должны все время приспосабливаться к конфигурации пассажа на клавиатуре. Здесь могут возникнуть такие трудности:

1. сохранение ровности игры всех пальцев при смене положения;
2. быстрая смена широкого и тесного расположения пальцев;
3. умение быстро передвигать первый палец;
4. необходимо найти движение, которое бы объединяло группы позиций в одну звуковую линию.

При связывании позиций реальным legato легко теряется настройка руки на форму позиций. Каждое звено приходится создавать заново. Боюсь, что гарантии абсолютно точного попадания здесь быть не может. С точки зрения другого подхода, использующего иллюзорное «legato», решающая роль принадлежит не пальцам, как в первом случае, а координированному движению



рук. Рука переносит из позиции в позицию кисть и пальцы, настроенные на исполнение требуемой фигуры. Ощущение кисти и пальцев при этом не нарушается. Здесь отпадает необходимость подкладывания первого пальца под ладонь, и кисть не переключается через него. При такой технике игры пассажижей не так уж важно, какими именно пальцами связываются позиции. Первый палец может оказаться на черной клавише, становится возможным использование такой аппликатуры: 5-1 вверх, 1-5 вниз.

Если пассаж состоит из разнотипных позиций, то надо перестраивать форму пальцев, сохраняя при этом прежнее движение руки. Основная задача при таком исполнении заключается в поисках движения, которое будет объединять разные позиции. Ни в коем случае нельзя фиксировать руку, надо «помнить» соотношения пальцев, которые чутко реагируют и моментально приспосабливаются к изменениям в конфигурации пассажа. Позиция сохраняется не столько в руке, сколько в голове, т.е. в сознании и ощущении.

«Скользящее» исполнение при соединении позиций гораздо легче и точнее реального соединения позиций пальцами, но при условии, что найдено движение, объединяющее позиции в одну линию. Г.Нейгауз советует учить такое соединение позиций двумя способами: первый – скорее познавательный, чем двигательный полезный. Главное внимание уделяется движениям руки. Пальцы при такой игре ведут себя очень спокойно, просто ложатся на клавиши. Таким образом изучается «дорога» движения. При втором способе, наоборот, соблюдая возможное спокойствие руки, доводя до минимума ее движение, нужно стараться всю работу проделать только пальцами, которые в этом случае должны проявить максимум живости и энергии. Использование этих двух контрастирующих приемов гарантирует разрешение задачи.

Еще одно качество, необходимое при позиционной игре, – точная пространственная ориентация пальцев. Другими словами, надо уметь безошибочно, чисто и вовремя попадать пальцами именно на те клавиши, которые обозначены в нотах. Успех в достижении такой точности зависит от того, насколько уверенно чувствует себя учащийся на клавиатуре инструмента. Полезно поиграть пассаж «вслепую», т.е. убрать зрительный контроль за руками. В этом случае обостряется пространственное ощущение в руках, руки сами начинают чувствовать расстояния, как бы «видят», по какой «дороге» им надо идти. Это особенно важно, когда темп игры быстрый, когда нет времени разглядывать клавиши.

Процесс выучивания «дороги» надо начинать с медленного темпа. Это позволяет спокойно выверить движения рук, найти правильное положение кисти. Медленный темп необходим в работе пианиста. В нем налаживаются целесообразные и удобные движения, отрабатывается точная постановка каждого пальца на требуемую клавишу, в конечном итоге вырабатываются основные технические умения и навыки. В медленном темпе успеваешь проследить за свободой рук, вовремя снять возникшие «зажимы», скованность,

проанализировать их появление. Лишь в медленном темпе можно осознанно управлять действиями рук. В быстром темпе все совершается автоматически и подсознательно, но автоматизм подготавливается внимательной и усердной тренировкой в медленном темпе. В результате вырабатывается точность не только самих движений, но и предшествующих им приготовлений, что дает ритмическую и динамическую плавность игры. Медленная «рабочая» игра закладывает основу удачного исполнения.

При работе над виртуозным пассажем надо помнить о тесной взаимосвязи ритмических и звуковых неровностей. Обычно то место, которое у данного ученика получается неритмично в медленном темпе, не получится технически и в быстром. Причину неудачи в этом случае надо искать не в «непослушных» пальцах, а в недостаточном слуховом внимании, которое не обеспечило необходимого контроля над ритмической основой исполнения. Чем яснее слуховое представление цели движения, чем бдительнее слуховой контроль над получаемыми результатами, тем быстрее и точнее руки найдут требуемую комбинацию.

Несколько слов о позиционном мышлении. Позицию надо «уложить» в руке как единицу движения, т.е. осмыслить ее не «по складам», а как бы «одним духом». Мышление позициями открывает возможности быстрой качественной игры. То, что в игре разворачивается последовательно – позиция за позицией, одна линия движения за другой – мыслится одновременно, как единое целое, как комплексы звучаний и пианистических движений. Такой процесс игры позволяет голове быть впереди рук, подсказывать им необходимые движения и положения.

Еще один очень важный, на мой взгляд, аспект игры – красивое звучание. При работе над самыми нудными упражнениями нельзя забывать про звук. Любой виртуозный пассаж всегда что-то обозначает в контексте произведения. Один пассаж должен быть «нарисован», т.е. исполнен как быстрая мелодия, в другом важно передать динамическое напряжение и тембровую окраску: он может быть бурно-стремительным или ласково-журчащим, т.е. при внешне одинаковых формулах движения и подобных технологических способах исполнения пассажи имеют совершенно различное образно-эмоциональное содержание.

Блестяще выученный пассаж без учета получаемого звука – «блеск и треск» - всегда будет «выпадать» из произведения. Решая технологические проблемы, надо помнить о звуке, искать подходящее звучание, ведь в конечном итоге красота звучания является главной целью настоящего музыканта.

**Илюхина Инна Святославовна,**  
педагог по классу фортепиано  
высшей квалификационной категории

## **ПРИБРЕТЕНИЕ ПИАНИСТИЧЕСКИХ НАВЫКОВ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО**

Перед педагогами музыкальных школ, школ искусств и учебных заведений музыкально – образовательного профиля стоит задача формирования методически выстроенного, систематизированного учебного материала, необходимого и достаточного для выполнения воспитательных и исполнительских задач. Призванные в первую очередь способствовать общему музыкальному развитию детей, педагоги знакомят воспитанников с лучшими образцами русской и зарубежной музыки, а также джазовым репертуаром и на их основе формируют эстетический вкус, раскрывают творческие способности. Обучая игре на фортепиано, они развивают совокупность важнейших навыков: умение играть по слуху и читать с листа, петь и аккомпанировать, импровизировать и аранжировать, выступать в ансамбле. Особо одарённые дети имеют возможность в процессе обучения подготовиться к дальнейшей профессиональной деятельности.

Освоению пианистических навыков, работе над звуком, решению технических проблем посредством расширения репертуара посвящена данная статья.

Особое внимание на уроках специальности уделяется слуховому контролю, ладо-гармоническому развитию, умению выстроить фразу, разобраться в её строении, грамотно брать педаль. Вопросы развития слуха должны стоять на первом месте.

Музыкальный слух бывает качественно разным. На первом месте стоит абсолютный слух, который сразу же позволяет ребенку назвать любой звук. За ним следует относительный слух, который помогает отыскать нажатую до этого на фортепиано ноту. Минимальный слух, который с помощью упражнений может быть развит до более высокой степени и привести к способности правильно спеть прозвучавший звук.

Посадка ребенка за инструментом и постановка рук являются основополагающими в процессе начального обучения игре на фортепиано. Необходимы усердие и терпение для достижения цели. Обучение должно происходить через игровые моменты для того, чтобы не пропал интерес к обучению.

Вопросы пианистического удобства решаются посредством пианистической свободы и самостоятельности рук через эмоционально – образное восприятие музыки. Задача педагога - понять, в чем заключается трудность, и найти пути её преодоления. Основная цель – пробудить интерес и

привить любовь к музыке, тогда проблемы, возникающие в процессе обучения, не будут казаться такими сложными.

Существуют определённые правила исполнения мелодии:

1. *Мелодию*, поднимающуюся вверх, следует играть, усиливая звучность, а спускающуюся вниз – ослабляя.

2. Тактовые доли подчёркиваются не одинаково, в зависимости от того, являются они сильными или слабыми. В 4/4 такте первый звук играет как самый сильный, третий – как менее сильный, второй как более слабый, и четвертый – как самый слабый.

В 3/4 такте первая доля сильная, обе остальные – более слабые.

*Педаля* можно брать или одновременно со звуком, или только после извлечения звука. Такое исполнение может быть обозначено как запаздывающая педаль или синкопированная педаль.

Если разрешено называть музыкальную *динамику* краской, то *темп* означает жизнь и движение фортепианной игры. Нет ни одной пьесы, которая игралась бы от начала до конца в одном темпе. Даже в упражнениях это разрешено только в тех, которые посвящены единственно пальцевой технике.

Изменение темпа должно быть передано так тонко, чтобы слушатель не заметил ни его начало, ни его конец, ибо исполнение звучало бы разорванно. Поэтому необходимо точно рассчитать, чтобы при постепенном замедлении окончание не становилось слишком широким, а при ускорении не влететь в слишком быстрый темп.

*Ритм* покоится не на строгом выдерживании такта, а, напротив, разрешает более свободное распоряжение долями такта, однако только внутри границ тактовых черт. Соответственно этому отдельные доли такта могут быть в пользу других сокращены или за счет других удлинены. Сокращение первой доли такта после её удара разрешается, например, в вальсовом ритме. В  $\frac{3}{4}$  такте мазурки акцент приходится то на первую, то на вторую, а иногда и на третью долю такта.

Главная работа над кантиленой сводится к работе над звуком. В свою очередь, *работа над звуком* - к работе над его качеством, то есть певучестью и красотой. Хорошие певцы всегда являлись исполнительскими образцами для русских и зарубежных пианистов. Ф.Шопен на уроках больше всего добивался того, чтобы рояль «пел» под пальцами учеников и убеждал последних поменьше слушать фортепианных виртуозов, а больше - выдающихся певцов.

Певучесть звука достигается на фортепиано особым способом удара, вернее нажима клавиш. Суть его состоит в том, чтобы не толкать клавишу, не ударять по ней, а через посредство пальца, всей рукой, постепенно усиливать давление, пока рука не «погрузится» в клавиатуру до отказа. Освоению этого приема (как и всякого другого вида туше) очень помогает воспроизведение его пальцами учителя на руке ученика.

Но не столько способ извлечения каждого звука мелодии в отдельности, сколько способ сочетания звуков, слияния их в интонации, предложения, период, умение выстраивать фразу способствует выразительности игры. В основе умения «спеть» на фортепиано мелодическую фразу лежит владение тем, что называется дыханием руки.

После установления границ фразы нужно разобраться в её строении. Самое главное – определить кульминационную точку. В определении такой точки, как и строения всей фразы в целом, нередко помогает проигрывание всей фразы в скором темпе, тогда целое охватывается слухом, яснее выступают очертания, строение, лучше усваиваются соотношения между деталями.

В произведениях певучего характера, где ярко выражается мелодия и аккомпанемент и где ее выразительному звучанию уделяется много времени, к аккомпанементу, как правило, относятся значительно более небрежно. Но именно качество звучания аккомпанирующих голосов, а также баса, осмысленное гармоническое сопровождение, являются необходимой предпосылкой для ведения мелодического голоса.

Первое, о чем надо подумать при исполнении сопровождения, чтобы последнее не заглушало мелодии, не мешало ей «петь»; каждый ее звук должен прозвучать до конца. Мелодия должна не выделяться искусственным образом, а естественно отделяться от аккомпанемента. Правильное соотношение между степенями громкости мелодии и сопровождения – одно из основных условий хорошего аккомпанемента. Впечатление зависит от звука, каким играется аккомпанемент, не в меньшей мере, чем от звука, которым исполняется мелодия.

В сопровождении особенно важна роль баса. Его надлежит брать мягко, но достаточно сочно и полнозвучно. Он должен прозвучать не только ясно, но значительно громче строящихся на нем звуков аккомпанемента и сохранить эту доминирующую звучность на всем протяжении данной гармонии.

Работа над *развитием пианистических навыков* у детей проходит при разучивании этюдов на разные виды техники. В этюдах, где взятие очередного аккорда или ноты в левой руке происходит на фоне непрерывного движения в правой, необходимо добиться цельного исполнения мелодии и свободной ориентировки в смене аккордов в левой. Необходимость непрерывно слушать мелодию на фоне сопровождения помогает правильно установить соотношение звучности между ними. Но главное заключается в организации внимания в процессе двух различных элементов. Техника должна подчиняться художественным задачам. Однако на начальном этапе обучения игре на фортепиано ребёнку необходимо разучивать гаммы не только для развития беглости пальцев, но и для свободной и уверенной ориентировки на клавиатуре. В дальнейшем можно совершенствоваться исключительно в работе над художественными произведениями, проучивая трудные места.

Специфические трудности игры в быстром темпе - прежде всего моторного порядка. Ведь играть быстро и вместе с тем отчетливо и чисто, попадая в надлежащие клавиши - значит совершать множество стремительно сменяющих друг друга движений, и совершать их с ловкостью и точностью. Издавна считалось, что над быстрыми кусками нужно сначала работать в медленном темпе. Этот метод находит свое главное применение в разучивании одноголосных пассажей, которые наиболее широко распространены в фортепианной технике.

При дальнейшей проработке в медленном темпе рекомендуется преувеличенно акцентировать те ноты, которые подлежат выделению или приходится на слабые пальцы, иначе в быстром темпе будут непредвиденные звуковые провалы. Также следует учитывать «грузность» первого пальца, его тенденцию «выскакивать» из ровной звуковой линии, играть им ближе, тише, чем другими пальцами (это относится к одноголосным пассажам). К медленной игре необходимо возвращаться и после окончательного усвоения музыкального произведения. Главная задача для ученика - это разбудить пальцы. Не заставлять их механически быстро и сильно двигаться, а пробудить их живую энергию.

В процессе обучения игре на фортепиано большое внимание уделяется игре в ансамбле, изучению русской и зарубежной классической музыки.

Каждый преподаватель может расширить ансамблевый репертуар своих воспитанников, опираясь на различные виды джазовой и популярной музыки. Например: Д. Мехеган «Рок-н-джаз», М. Шмитц «Госпел блюз», Д. Дорсей, М. Райт «Буги вуги», Д. Леннон, П. Маккартни «Вчера», Д. Эллингтон «Со мной такого не случилось», А. Вильельдо «Эль-чокло», «Танго», В. Дашкевич Увертюра из телефильма «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона» и др.

Дети с удовольствием закрепят свои знания и навыки, полученные при изучении классики, играя произведения других направлений – более свободных в исполнении, современных, возможно, более близких им по духу. Эта литература позволит добиться высоких творческих результатов, являясь не только оптимальным репертуаром для исполнительского мастерства, но также может быть использована в качестве:

- 1) Примера для знакомства с теорией современной эстрадной и джазовой музыки;
- 2) Материала для наработки навыков читки с листа, транспонирования, подбора по слуху;
- 3) Основы для творческих заданий по интерпретации, аранжировке и т. д.

Помимо исполнительских задач, поставленных перед учеником, необходимо обращать внимание на стилистические особенности таких пьес: форму, гармонические соотношения, характерные гармонические обороты, ритмические модели.

Чтобы успешно исполнять джазовую и популярную музыку, нужно слышать свинговый ритм, акценты на слабую долю, помнить об особенностях извлечения звука, соблюдать четкий метроритм, не увлекаться педалью, всегда помнить о стиле и стараться его подчеркнуть.

Систематическое использование такой литературы в первую очередь способствует развитию творческих задатков, формированию эстетического вкуса. Репертуар строится на доступном и понятном языке, на художественно ценном, содержательном материале и доставляет удовольствие от знакомства с ним.

В старших классах учащиеся должны владеть всеми навыками исполнительской деятельности: организацией игровых движений, развитием горизонтального мышления и гармонического слуха для того, чтобы реализовать творческие задачи в произведениях достаточно сложной пианистической трудности, знать все стили и направления в музыке.

Задача педагога – найти подход к каждому ученику, заинтересовать его, привить любовь к искусству, раскрыть творческие способности.

**Лукинова Галина Алексеевна,**  
заведующая фортепианным отделением,  
педагог по классу фортепиано  
высшей квалификационной категории

## **СИСТЕМА ВОСПИТАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВКУСА УЧАЩИХСЯ ФОРТЕПИАННОГО ОТДЕЛЕНИЯ ПОСРЕДСТВОМ ИЗУЧЕНИЯ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ**

Третий год на фортепианном отделении гимназии №10 в феврале проводится дифференцированный зачёт, на котором ученики исполняют популярную музыку. Мысль о том, что учащиеся музыкальных школ, обучаясь по Программе министерства культуры, развиваются несколько однобоко, давно обсуждается в музыкальных кругах. В наш век высоких технологий, где дети ежедневно через средства массовой информации слышат и впитывают популярную музыку, трудно игнорировать и не реагировать на их желание самим играть её. Но сделать это самостоятельно, без наставника, ребёнку трудно. Обучение учащихся на академическом классическом репертуаре даёт хорошие базовые знания, но не даёт представления о других музыкальных направлениях. Разбор нотного текста другого, неклассического направления для ребят труден, сложный джазовый ритм или острые необычные гармонии поначалу непонятны ученикам.

Идея ввести изучение популярной музыки в план работы отделения возникла, когда в руки попал сборник: «Популярные мелодии зарубежной эстрады XX века» для фортепиано, 2003 г., Новосибирск. На заседании отделения 2007 учебного года мы с преподавателями обсудили эту тему и решили, что в наших силах привить ученикам хороший музыкальный вкус к исполнению популярной музыки в хорошем качестве. Пусть лучше на переменах в Гимназии звучат мелодии из кинофильма «Титаник» или «Yesterday», нежели «Собачий вальс» или «Мурка».

Понятие «Популярной» музыки многогранно. Это и классическая популярная музыка – «Полонез» М.Огиньского, «К Элизе» Л.Бетховена, «Романс» П. Чайковского и др.; джазовые зарисовки – Ф.Шмидт, А.Петерсон и т.д.; переложения эстрадных мелодий для фортепиано; переложения песен М.Таривердиева, А.Бабаджаняна, группы «АВВА»; музыка из кинофильмов – Н.Рота «Крёстный отец», М.Легран «Шербургские зонтики», И.Дунаевский «Весёлые ребята», Дж. Хорнер «Титаник»; фортепианные ансамбли – В.Балаев «Очи чёрные», «Вечерний город» и др.

Тогда же возникла проблема: где взять ноты? Если в Москве, Санкт-Петербурге, Новосибирске давно издаются такие сборники, то в Челябинске не так просто их найти. Преподаватели активизировали связи с другими городами, ноты привозились и распечатывались. Сейчас с доступностью интернета и расширением информационного поля появились более широкие возможности найти нужное произведение. Это особенно ярко проявилось на последнем зачёте в 8-м классе. Ребята сами находили в Интернете то, что им хотелось бы сыграть, приносили ноты в класс педагогу и с его одобрения разучивали пьесу. Экзамен получился как мини- концерт, почти все ученики получили «5».

Нужно отметить, что уровень требований к исполнению популярных произведений не занижен. Ученик должен грамотно освоить новый для него музыкальный язык, необычные гармонии, сложный ритм. Исполнение должно быть на память, выразительным, в заданном стиле.

Выученный репертуар как нельзя более кстати приходится на конец февраля - начало марта, т.к. из него формируется концерт для родителей к 8 Марта. В концерте участвует не менее 25 учеников, что даёт возможность даже самым слабым ребятам подготовиться как можно лучше и выступить перед родителями. Атмосфера в зале очень тёплая, трогательная, в глазах мам и бабушек стоят слёзы счастья и гордости за детей.

Таким образом, цель – повысить мотивацию в обучении игре на фортепиано через изучение и исполнение популярной музыки – достигнута. Этот вид деятельности заставляет учащихся проявлять инициативу, воспитывает музыкальный вкус, способствует социальной адаптации детей.



**Турковская Екатерина Валерьевна,**  
заведующая кафедрой музыки  
муниципального общеобразовательного  
учреждения гимназии № 10 г. Челябинска,  
преподаватель по классу аккордеона  
высшей квалификационной категории

## **ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ С МУЗЫКАЛЬНО ОДАРЁННЫМИ ДЕТЬМИ В МОУ ГИМНАЗИИ №10 Г. ЧЕЛЯБИНСКА**

На базе муниципального образовательного учреждения гимназии №10 г. Челябинска в 2007 году создана и плодотворно работает предметная лаборатория образовательной области «Искусство», деятельность которой направлена на развитие творческой одарённости детей.

Под одарённостью понимается более высокая, чем у сверстников при прочих равных условиях, восприимчивость к учению и более выраженные творческие проявления. Понятие одарённость происходит от слова «дар» и означает особо благоприятные внутренние предпосылки развития.

Проблема организации работы с детьми, имеющими музыкальную одарённость, является одной из актуальных на всех этапах обучения детей музыке. В данной статье остановимся только на вопросе организации работы с одарёнными детьми младшего школьного возраста.

Проявление музыкальной одарённости, соотношение способностей и одарённости неповторимо индивидуальны, но они также зависят от возраста детей. Музыкальная одарённость проявляется значительно раньше других видов одарённости. Как показывают наблюдения и биографические данные выдающихся музыкантов, музыкальные способности проявляются очень рано. Первым раскрывается виртуозно-техническое музыкальное дарование (психомоторика), которое больше всего опирается на природные способности. На следующей ступени развития раскрывается дар интерпретатора, то есть дар глубокого понимания и индивидуального прочтения музыки, и только затем – творческая деятельность. Композиторский талант в раннем возрасте проявляется гораздо реже, чем исполнительский.

Музыкально – одарённые дети характеризуются некоторыми общими чертами:

- с самого раннего возраста они отличаются повышенным любопытством к любым звучащим объектам, незнакомым тембрам;
- в 2-3 года они хорошо различают все мелодии, хорошо интонируют;
- узнав название нот, интервалов, аккордов, быстро их запоминают, рано и свободно читают ноты с листа;
- одарённые дети способны концентрироваться на музыкальных занятиях, исключая другие, в том числе и общение с другими детьми;

- они рано выделяются быстрым и прочным запоминанием музыки;
- рано проявляется способность подбирать на инструменте по слуху;
- сравнительно легко одарённые дети овладевают двигательной техникой, зачастую на нескольких инструментах одновременно;
- у них наблюдается склонность импровизировать на инструменте, вскоре после систематических занятий они пытаются сочинять и записывать свои сочинения.

Для выявления творчески одарённых детей преподаватели теоретического отделения используют следующие способы диагностики:

Первое диагностическое испытание направлено на выявление уровня эмоциональной отзывчивости на музыку. Преподаватели наблюдают за тем, как дети реагируют на музыку в «живом» исполнении на фортепиано и в записи на диске.

Второе диагностическое испытание направлено на выявление уровня развития мелодического (звуковысотного) компонента музыкального слуха. О нём судят по показателю чистоты интонирования мелодии голосом. Ребёнку предлагается спеть любимую песню с аккомпанементом и без него.

Третье диагностическое испытание направлено на выявление уровня развития чувства музыкального ритма. После прослушивания отрывка музыкального произведения ребенок должен повторить ритм хлопками в ладоши.

Четвёртое диагностическое испытание направлено на выявление уровня развития музыкального мышления. От ребенка требуется уловить общее настроение (весело-грустно) и определить жанровую принадлежность (для детей, обучающихся на подготовительном отделении).

Пятое диагностическое испытание направлено на выявление уровня развития музыкальной памяти. Ребенку предлагается прослушать и запомнить короткую мелодию – 4 такта, а затем спеть её самостоятельно (без слов на «ля»).

Диагностический материал анализируется, заполняются диагностические карты, на основании которых составляется индивидуальный образовательный маршрут по развитию каждого ребёнка. В процессе работы с детьми педагоги заполняют все формы диагностических карт и отслеживают процесс развития каждого ребёнка.

На кафедре музыки учится 230 учащихся. Из них 54 учащихся – творчески одарённые дети, что составляет 23,5% от общего количества учащихся отделения.

Педагоги кафедры музыки используют следующие формы работы с одарёнными детьми:

1. Все учащиеся музыкального отделения гимназии занимаются индивидуально на музыкальном инструменте два раза в неделю. Также в индивидуальной форме проводятся занятия в творческой мастерской

композитора Е.М.Попляновой и занятия в концертмейстерском классе. Во время прохождения образовательной программы по специальному инструменту некоторые учащиеся справляются с более сложными произведениями, чем другие учащиеся этого класса. Именно с этими детьми педагоги начинают работу по подготовке к профессиональным конкурсам. Для занятий с одарёнными детьми педагогам выделяются дополнительные индивидуальные часы для проведения занятий и репетиций.

Для успешного выступления на конкурсе используются такие формы работы, как участие в концертах на различных площадках города и внутри школы, научное консультирование профессорско-преподавательским составом высших учебных заведений (Челябинский государственный институт музыки им. П.И. Чайковского, Челябинская государственная академия культуры и искусств), а также участие детей в мастер-классах ведущих музыкантов г. Челябинска и Уральского региона.

2. Ещё одной формой работы с одарёнными детьми является коллективное музицирование, благодаря которому дети могут реализовать свой творческий потенциал. Ребята чувствуют себя комфортно, потому что музыкальные партии для каждого ребёнка подбираются индивидуально.

К сожалению, в педагогической практике встречаются случаи, когда имеющиеся у ребёнка врождённые музыкальные способности не приносят положительных результатов. Это может быть обусловлено следующими факторами:

1. Непомерной эксплуатацией ранних достижений ребёнка, частыми выступлениями перед публикой, которые так или иначе влекут нарушение детского режима и истощение нервной системы ребёнка;

2. «Эмоциональным притуплением» от однообразного репертуара и механической тренировки;

3. Отсутствием систематических занятий и правильного общего музыкального развития, порождённых увлечением взрослых ранними успехами ребёнка;

4. отсутствием умения трудиться и получать от этого удовольствие.

Именно поэтому на педагога ложится ответственность за музыкальное развитие ребенка. Педагог должен привлечь ребенка, а не «отпугнуть» его. Первое, с чем сталкивается ребенок – это многозначность самой музыки и музыкальных занятий. Музыка – это игра, свободное самовыражение в звуках, интонациях, но это также труд, дисциплина. Главная задача педагога на начальном этапе музыкального образования детей – научить их получать удовольствие от игры на инструменте.

Итак, музыкальная одарённость – сложное, многокомпонентное и разноуровневое целое. Это системное образование, в котором специальные задатки и способности индивидуально, неповторимо сочетаются с высшими индивидуально – личностными качествами музыканта.

Список литературы:

1. Рубинштейн С. Л. Способности // Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии: В 2 т. Т. II. – М.: Педагогика, 1989. – С. 122-139.
2. Теплов Б. М. Способности и одаренность // Теплов Б. М. Избранные труды: В 2-х т. Т. I. – М.: Педагогика, 1985. – С. 15-41.

**Яковлева Марина Михайловна,**  
заведующая народным отделением,  
педагог по классу домры  
высшей квалификационной категории,  
**Гура Марина Львовна,**  
педагог по классу домры  
высшей квалификационной категории

## **НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ ПО РАЗВИТИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ДОМРЕ**

Проблема формирования творческой активности и самостоятельности учащихся издавна была в центре внимания педагогов и методистов различных специальностей. В наши дни нужно признать, что, несмотря на значительный подъем среднего уровня учащихся различных ступеней музыкальных учреждений (детских музыкальных школ, музыкальных училищ, консерваторий), это положение пока не может осуществиться в той полной мере, которой оно должно соответствовать. Для того чтобы такое положение вступило в действие, нужен очень большой труд как со стороны педагога, так и учащегося. Этот труд требует много времени, причем хочется отметить, что работа должна начинаться с самых первых шагов обучения музыке.

Только при активной и самостоятельной работе учащегося его умственное развитие происходит наиболее интенсивно и дает полноценные результаты. Самостоятельная работа - это, прежде всего, сознательная работа. И сознание здесь играет самую активную роль и организационную, и управляющую, и контролирующую.

Самостоятельно работать - значит уметь без посторонней помощи ориентироваться в незнакомом музыкальном материале, правильно расшифровать авторский текст, самостоятельно чувствовать, мыслить, понимать музыку, создавать свой дополнительный замысел, ясно представлять себе цель и уметь сосредоточить на ней внимание. Также под самостоятельностью имеется в виду умение ученика применить все те навыки и

знания, которые были получены на уроке, находить свои технические приемы для достижения поставленной цели.

Развитию самостоятельности учащегося немало способствует исполнение музыкального произведения, выученного без помощи педагога.

Это произведение должно быть более легким, чем те, которые имеются в учебном плане школьника. В этом случае ученик сможет быть более свободным во многих вопросах исполнения пьесы. Он быстрее найдет те способы осуществления своей работы, которые ему нужны.

Формы этой работы могут быть самыми различными. Но наиболее рациональной является, на наш взгляд, та, когда проигрывание самостоятельно выученных произведений устраивается в виде концерта, где присутствуют все учащиеся класса во главе с педагогом, можно пригласить также учащихся из других классов. Сначала происходит проигрывание самостоятельно выученных пьес, а затем после концерта устраивается обсуждение игры каждого исполнителя индивидуально. Учащиеся по очереди говорят свое мнение: что им понравилось в исполнении данного ученика, какие отрицательные моменты были в игре и каким образом нужно поработать, чтобы их исправить. Затем своим мнением делится педагог. Он отмечает положительные и отрицательные стороны в исполнении, обязательно должен указать, какие верные, на его взгляд, а какие не совсем правильные были высказаны замечания по игре обсуждаемого ученика.

Затем переходят к разбору игры следующего исполнителя. Такая форма работы оказывает большое влияние на формирование аналитического музыкального мышления учащегося, учит их ясно выражать свои мысли, искать и предлагать способы улучшения качества исполнения, воспитывать грамотное, профессиональное отношение к музыкальному произведению.

Другой распространенной формой демонстрации самостоятельно выученных пьес является конкурс "Учим сами". Желательно, чтобы жюри этого конкурса состояло большей частью из учащихся, а не из педагогов. Дети, состоящие в жюри, учатся принципиально, объективно судить об игре участников конкурса. Важно, чтобы юный член жюри не просто назвал свой балл, но и объяснил, почему он так оценил игру данного исполнителя. Обычно учащиеся проявляют большой интерес к такому конкурсу и с желанием участвуют в нем.

Большое значение в процессе обучения имеет хорошо налаженная домашняя работа. Здесь наиболее полно может проявиться интеллектуальная активность и самостоятельность деятельности учащегося.

Педагог обязан руководить самостоятельными занятиями ученика, выбирать учебный материал, объяснять в меру необходимости и целесообразности способы работы над ним, ставить определенные задачи, требующие от учащегося значительных усилий и предусматривающие проявление инициативы. Организовать работу надо так, чтобы дать

возможность ученику максимально проявить себя в самостоятельном решении учебных задач, чтобы его домашняя работа была продолжением поиска пути, начатого в классе. Ученик должен уходить с урока, имея ясное представление о цели своей домашней работы. Задание на дом должно быть точным, конкретным.

Часто дети задают вопрос: "Сколько в день надо заниматься?" Педагогу необходимо объяснить, что с этим вопросом "сколько?" связан другой вопрос: "Как надо заниматься?". Поэтому нужно научить ребенка так организовать свои домашние занятия, чтобы при небольшой затрате времени он мог добиться хорошего качества в прделываемой работе. вопрос: "как надо заниматься?". Поэтому нужно научить ребенка так организовать свои домашние занятия, чтобы при небольшой затрате времени он мог добиться хорошего качества в прделываемой работе.

Для тех учащихся, которые сами не могут хорошо наладить свою домашнюю работу, часто отвлекаются на постороннее, когда занимаются сами или пропускают какую-либо из малолюбимых форм работы (например, игру гамм или упражнений), можно составить примерный график домашних занятий, где были бы использованы различные формы работы: игра гамм, читка с листа, повторение ранее изученных пьес и т.д. Причем на каждую такую форму отвести по 5-10 минут. Нужно учесть в графике и перерыв в занятиях. Педагог обязательно должен пояснить ученику, что то небольшое время, которое отведено на каждый вид работы, он должен использовать очень продуктивно, не просто проиграть по несколько раз гамму, этюд и т.д., а добиться конкретного положительного результата. Тогда ученик, ставя перед собой определенную задачу в каждой форме работы, будет заниматься сосредоточенно и целенаправленно.

Для хорошей организации домашней работы важна помощь родителей, особенно для учеников младших классов. Если родители раньше совсем не соприкасались с музыкой и не могут проверить полностью задание учащегося, то их помощь может заключаться в таких моментах:

1. Создать соответствующие условия для домашней работы ребенка;
2. Обратить внимание на его посадку, не позволять сутулиться за инструментом;
3. Проследить, чтобы ребенок не отвлекался на постороннее при занятиях.

Таким образом, правильная организация домашней работы, налаженность всех ее компонентов во многом способствует формированию у ученика умения плодотворно, интересно, творчески заниматься САМОСТОЯТЕЛЬНО.

Результатом развития учащихся под руководством педагогов явились достижения учащихся по классу домры: лауреаты городского и областного конкурса исполнителей на народных инструментах 2008 года, лауреаты городского и областного конкурса ансамблей народных инструментов 2009 года

**Яковлева Марина Михайловна,**  
заведующая народным отделением,  
педагог по классу домры  
высшей квалификационной категории

## **АНСАМБЛЕВОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ЧАСТЬ ОБРАЗОВАНИЯ УЧАЩИХСЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ**

Игра в ансамбле является составной частью музыкального развития ребенка. Для реализации ансамблевых задач необходимо выполнение следующих условий:

- свободное техническое владение инструментом;
- уверенное знание текста, точное его воспроизведение;
- точное выполнение штрихов и динамических нюансов;
- синхронность исполнения, единство ритмического пульса;
- ощущение общего для всех участников исполнительского «дыхания».

Особенность ансамблевой игры состоит в том, что несколько человек с различным уровнем музыкального развития и исполнительской подготовки объединяются в единый исполнительский «организм». Игре в ансамбле надо обучать специально как одному из видов музыкального искусства.

Обучение элементарным навыкам игры в ансамбле проходит эффективнее, если первым партнером ученика по ансамблю является педагог. Как правило, в таких ансамблях мелодию играет преподаватель, а ученик – гармонию на одной ноте, открытой струне. Исполнение на открытых струнах не обязывает ученика соблюдать интонацию произведения, его задача – суметь принять, войти в предложенный педагогом темп, ощутить пульс движения во время паузы. Ученик с первых шагов учится слушать и создавать музыку, у него создается ощущение, что он уже играющий музыкант, возникают первые творческие сопереживания. Учащийся приобретает практический опыт и концертмейстерские навыки.

Первые «открытия» учащегося при игре в ансамбле таковы: даже минимальное отклонение от темпа, малейшее нарушение ритма, не улавливаемые при сольном исполнении, сразу делаются заметными при совместной игре. Уже первые попытки в игре ансамблем учат бережному отношению к паузам, длинным нотам. Ансамблевое музицирование позволяет ребенку участвовать в различного рода концертных выступлениях с первых шагов обучения.

Следующим этапом обучения ансамблевой игре может стать игра унисоном. При этом начинают закрепляться навыки точного интонирования, развивается слуховое восприятие и контроль, ответственность за освоение и закрепление профессиональных качеств при исполнении своей партии. Учащиеся учатся слышать себя, своих партнеров и одновременно музыку в

целом, исполняемую ансамблем, приобретают профессиональные навыки и умения слышать тембровую окраску других инструментов, партию солиста.

Нужно отметить, что чем больше количество участников, тем больше у педагога возможностей создавать разноуровневые ансамбли, привлекать к игре в ансамбле не только «сильных» исполнителей, но и детей, не достигших высокого исполнительского уровня.

Важной частью работы педагога при формировании ансамблей является подготовительный период. Большое внимание должно уделяться составлению репертуара. При этом рекомендуется использовать дифференцированный подход, учитывать общую подготовленность участников ансамбля. В тех коллективах, которые планируют принимать участие в профессиональных конкурсах, акцент делается на классические произведения и пьесы виртуозного характера. Ансамблям, состоящим из более слабых учеников, но с удовольствием занимающихся коллективным музицированием, рекомендуется использовать в репертуаре популярную, лёгкую музыку.

После завершения работы над выбором репертуара следует этап тщательной проработки штрихов, аппликатуры, динамики. Хотя, как правило, в старших классах динамические оттенки устанавливаются окончательно в процессе работы над произведением.

Любой участник ансамбля должен очень хорошо освоить свою партию, поэтому на начальном этапе работы над музыкальным произведением, выбранным для репертуара ансамбля, важную роль играет индивидуальная сдача партий каждым учеником. Следующим этапом коллективного музицирования являются совместные репетиции, на которых педагог должен задать как можно более медленный темп исполнения произведения - именно это позволит ученикам избежать частых ошибок и остановок.

Важной составляющей в формировании ансамблевых навыков является усвоение таких понятий, как **ауфтакт** и **внутридолевая пульсация**. К основным ансамблевым навыкам можно отнести:

- навыки самоконтроля и самооценки собственной игры;
- «чувство партнера»;
- умение слышать и анализировать игру других участников ансамбля.

Таким образом, коллективные формы музицирования имеют большое значение:

- они способствуют закреплению навыков, приобретенных на уроках специальности;
- воспитывают волевые качества;
- стимулируют интерес ученика к игре на выбранном инструменте, прививают любовь к коллективному творчеству;
- воспитывают чувство ответственности перед партнером, коллективом за результат общей работы, качеством публичного выступления;
- дарят радость от совместного выступления;



- являются одной из эффективных форм воспитания эстетического вкуса, расширения кругозора учащихся.

**Шинкаренко Людмила Георгиевна,**  
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин  
высшей квалификационной категории.

## **МУЗЫКАЛЬНО – СЛУХОВЫЕ СПОСОБНОСТИ И ИХ РАЗВИТИЕ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ НА ФОРТЕПИАНО.**

В комплексном музыкально-исполнительском развитии ученика главное место принадлежит воспитанию слуховых способностей. У начинающего пианиста готовые звуки инструмента не требуют слуховых усилий уже в начальном воспроизведении мелодии. Однако эта кажущаяся доступность звукоизвлечения сочетается со своими специфическими трудностями акустического и слухового порядка. Звук фортепиано быстро угасает, что усложняет целостное слитное исполнение мелодии, преодоление природы ударности фортепианного звука требует усиления слухового внимания. И наконец, быстрый переход уже с первых месяцев обучения от игры одноголосных мелодий к мелодиям с несложным гармоническим фоном вызывает необходимость развития многопланового слышания.

Начальное формирование музыкального слуха и слуховых представлений осуществляется при восприятии и исполнении мелодий. Сделать новую для ребёнка мелодию доступной его восприятию можно лишь с помощью приобщения его к её образно-интонационному смыслу. Например, в нисходящей интонации малой терции слышится голос кукушки, а в восходящей квартовой можно услышать «ау». Эмоциональные оттенки мелодических интонаций в детских пьесах тесно связаны с величиной интервального «шага», его высотной направленностью, ритмикой.

При разучивании пьес 2 класса, где песенное начало менее ощутимо, рекомендуется словесная подтекстовка мелодии, которая будит творческое воображение детей, улучшая интонационное слышание. Сложнее ученику услышать интонационную слитность мелодии при её разделении паузами или ритмическими остановками, как, например, в «Болезни куклы» П.И.Чайковского.

Много неясностей возникает у учеников при прочтении лиг. Необходимо разъяснить смысловую сторону фразировочных лиг и известную условность их выставления в тексте. Короткие лиги, например, в «Старинной французской песенке» Чайковского не должны трактоваться как буквальная перерыв. В этих случаях важно воспитать у ученика внутреннее ощущение «большой лиги»,

объединяющей мелкие построения единым мелодическим дыханием. Особенно следует отметить важность артикуляционных штрихов. Например, яркое интонирование скачка в мелодии от затакта к сильной доле в «Скакалке» А. Хачатуряна сочетается с чередованием штрихов стаккато и тенуто.

Для детских пьес, отличающихся элементами танцевальности, типично следующее сочетание штрихов: шестнадцатые ноты исполняются на стремительном легато, восьмые - на стаккато, четверти - преимущественно на тенуто. Например, «Менуэт» Й. Гайдна, «Шарманка» Д. Шостаковича.

Воспитание полифонического мышления и навыков исполнения полифонии является одним из важнейших условий развития пианиста.

Первые полифонические «шаги» ученика связаны с исполнением привычного для него песенного одноголосия с вкрапленными короткими подголосками. Подобные приёмы, активизирующие полифоническое восприятие, особенно следует рекомендовать в характерных песенных двухголосных фактурах параллельного движения обоих голосов в терцию или сексту, где гармоническая вертикаль заслоняет слышание отдельных голосов. Начальное развитие имитационного полифонического слышания осуществляется на эпизодах с каноническим изложением и строгих двухголосных канонах в октаву. Основной трудностью их исполнения является необходимость слышания структурных и выразительных особенностей каждого голоса при их одновременном движении.

Например, в пьесе «На речушке, на Дунае» рекомендуется сперва сыграть четырёхтактную фразу верхнего голоса, а далее полностью её повторить в нижнем голосе в партии левой руки, опуская при этом сопровождение. При последующем одновременном проигрывании обоих голосов внимание ученика должно направляться на слышание характерных для имитационной полифонии несовпадений границ фраз, фаз развития голосов, ярких интонационных точек.

Таким образом, первые навыки исполнения полифонии вырабатываются на основе активизации слуховых и двигательных восприятий как горизонтали, так и вертикали.

Выразительное интонирование мелодии естественно соприкасается с её ритмическим характером. Ритм, как выразительное средство музыки, воспринимается детьми с особой непосредственностью. Что же должно лечь в основу развития чувства ритма с первых шагов обучения ребёнка? Раскрытие образно - эмоциональной сущности ритма - основное начало в воспитании у детей навыков слухового восприятия ритма. В первых песенных отрывках дети соприкасаются с различными длительностями. Звучание длительностей во времени может ассоциироваться у ребёнка с такими наглядными временными представлениями: четверть - шаг, восьмые - лёгкий бег, половинная - остановка. Исходя из того, что слышание четвертной ноты как основной временной единицы является наиболее естественным способом измерения длительностей, уже с начального обучения сам счет следует вести по четвертным нотам. Можно

использовать другие приёмы работы над ритмом. Например, педагог играет одноголосные мелодии с чередованием в них четвертных нот. В воспитании чувства музыкального ритма и выработке навыков ритмически выразительной игры следует исходить из чуткого слухового восприятия учеником закономерностей ритма в произведении и их естественного исполнительского воплощения в доступных детям пианистических приёмах.

В комплексном развитии музыкального мышления ученика наряду с активным слуховым вживанием в мелодию, полифонию, ритм начинают развиваться и отдельные стороны его гармонического слышания.

В новом для учащихся произведении мелодия и ритм схватываются прежде всего. Труднее прочитывается гармония.

Уже при разучивании легчайших пьес ученик начинает вслушиваться в ладовую и гармоническую окраску звучания. Первые навыки слышания

гармонии прививаются при воспроизведении певучих мелодий на фоне остинатных звучаний «пустых» квинт в басу («Колыбельная» А.Филиппа). Возможность естественного вслушивания в выразительность гармонии находим в «Болезни куклы» П.И. Чайковского.

Здесь происходит перемещение связи гармонии с мелодией. На передний план выдвинута солирующая гармония с вливающимися в неё функционально-родственными мелодическими интонациями.

При изучении кантиленных произведений, где мелодия движется длинными нотами, а аккомпанемент заполнен подвижными гармоническими фигурациями, у ученика часто стирается ощущение гармонической вертикали и особенно гармонических переходов. Во избежание этого полезно в процессе работы над произведением временно видоизменять фактуру сопровождения, проигрывая её в аккордовом изложении.

Таким образом, развитие гармонического слуха уже с первых лет обучения на фортепиано открывает новые горизонты в музыкально-художественном воспитании детей.

**Поплянова Елена Михайловна,**  
Член Союза композиторов России,  
педагог по классу композиции  
высшей квалификационной категории

## **ПИСЬМО МОЛОДОМУ УЧИТЕЛЮ**

Два года назад мне в руки попало письмо молодой учительницы обычной общеобразовательной школы. Её зовут Наташа, она ведёт уроки пения. Письмо было написано с таким трепетом, так живо и так искренне, что я решила не

только на него ответить, но и сделать ответ публичным. В письме затронуты, на мой взгляд, самые актуальные и «больные» вопросы педагогики. В нём говорится не только о проблемах молодого учителя, но и о сложностях взаимоотношений взрослых и детей. Приведу только несколько фрагментов из этого большого письма: «... Главная проблема у меня на уроках - недостаток или отсутствие сосредоточенности учеников. Бывает, что они вообще меня «не воспринимают»: просто не обращают на меня внимания, а общаются друг с другом.

Особенно трудно начать урок... В итоге я криками, стуком и руганью пытаюсь добиться того, чтобы все встали и замолчали, чтобы сказать им «Здравствуйте, ребята! Сегодня мы будем...»

Ещё у меня большая неясность с требованиями. Я как-то не знаю, как мне организовать процесс, какие установить правила и санкции за их невыполнение. Постоянно и с большим жаром я требую: не разговаривать во время пения и не издавать звуков во время прослушивания музыки... Если ученик играет на инструменте, когда должна быть тишина, я его отбираю. Если сильно болтает - отсаживаю. Но бывает, что отсаживать некуда. Иногда выгоняю или отвожу к завучу или классной... Но всё это меня совершенно не устраивает...

А самое для меня сложное - это самоощущение учителя. Моя проблема в том, что я не ощущаю себя человеком, который вправе требовать порядка, подчинения себе. А многие дети, которых я должна бы подавлять, гораздо больше меня пережили в жизни несчастий. Я воспринимаю их как равных или как старших и общаюсь с ними так, но они к этому не готовы и не воспринимают такой стиль; думают: это, значит, им всё можно. И тогда я начинаю апеллировать к стандартным формам наказаний... Что вы мне посоветуете?»

Наташа, прочитала вашу «исповедь учителя» и физически ощутила внутреннее состояние человека, который запутался в самом себе.

Пишу не потому, что знаю все секреты педагогики, а потому, что многие годы изо дня в день преодолеваю трудности человеческих отношений, учусь понимать людей, набираюсь жизненного опыта, которым и могу поделиться.

В своём письме вы сами уже ответили на многие вопросы. Только, наверное, не смогли увидеть их. Например, Вы пишете: «Я считаю, что все люди равны...» Но при этом отбираете инструмент, отсаживаете ученика, выгоняете из класса, отводите к завучу, снижаете оценку по предмету из-за поведения и т.д. «Но всё это меня совершенно не устраивает...» - говорите вы.

Начните с того, что определитесь, в чём ваше понимание равенства людей. Ведь если вы видите свою проблему в том, что «... не в праве требовать порядка, подчинения себе потому, что сами не подчиняетесь многим порядкам...», то и не надо этого делать. Если хотите запретить что-либо, начните с себя.

Запретите себе кричать (крик - это сигнал беспомощности), дети это чувствуют на подсознании. Запретите ругань, которая не только по отношению

к людям, но и животным, растениям вызывает мощную разрушительную энергию, после которой не только урок, но и любое маломальское общение невозможно (не станете же вы поливать погибший цветок или кормить умершее животное). А душа человека от ругани - гибнет. Вы сами пишете: «Многие дети, которых я должна подавлять, гораздо больше меня пережили в жизни несчастий...» Значит, этим детям по-вашему и так не сладко, а тут ещё и разгневанный педагог.

Запретите себе силовые приёмы (наказания). Ведь дети не могут отнять у вас инструмент, отсадить в другой класс, отвести к завучу и т.д. Одним словом, запретите себе всё то, что на ваш взгляд унижает и оскорбляет человеческое достоинство, что делает отношения людей неравными, то, что «.. .настраивает на скандал, а не на спокойную работу...»

Тогда что же остаётся? - спросите вы. - Какими рычагами управлять педагогическим процессом?

И на эти вопросы вы уже дали ответ сами. Смотрите: «... я не ощущаю себя человеком, который вправе требовать порядка...»; дети «...чувствуют, что я неискренна... не воспринимаю всё всерьёз... они...не готовы воспринимать такой стиль...»

Если бы вы, Наташа, не написали фразу: «...мне надо пересмотреть свои принципы, постараться воспитать в себе нового человека, что трудно, но возможно, поверить в необходимость этого...» - я не стала бы отвечать вам. Но когда человек чего-то очень хочет и не сидит сложа руки, а действует, у него всё получается.

Начните с веры в себя и свои силы:

Станьте искренней по отношению к детям (в отношении себя вы уже сделали первый шаг, написав это письмо).

Отнеситесь ко всему, что связано с детьми, серьёзно.

Станьте интересной личностью прежде всего для себя самой.

А начать урок можно не обязательно с распевки или приветствия «здравствуйте». Кстати, почему все должны молча по стойке «смирно» слушать фразу: «Здравствуйте, ребята», и обязательно в первую секунду урока? Ведь «здравствуйте» говорится для того, чтобы пожелать здоровья и благоденствия (хорошего дня) людям. А это можно делать в любое время. Кроме того, наверняка, дети уже успели встретиться с вами на перемене и поздороваться.

Лет 20 назад, когда мой педагогический стаж был невелик, а нагрузка «будь здоров!», я почувствовала проблему с голосом. К вечеру он просто исчезал, а с каждым днём вести уроки становилось тяжелее. Тогда я познакомилась с дыхательной гимнастикой Стрельниковой. Когда я освоила основные упражнения, мне пришла мысль, что гимнастика будет полезной не только для меня, но и моих учеников. А так как в день занималось от 4-х до 8-и групп, то у меня появилась возможность вместе с детьми оздоравливать свой голос 4-8 раз в день. Каждый урок начинался с хорошей жизнерадостной музыки (которую я

заранее подбирала) и дыхательной гимнастики. Мы делали её все вместе с большим воодушевлением (конечно же, я сначала объяснила детям смысл упражнений, и мы вместе придумывали им свои названия). Гимнастика заменила нам распевки, сэкономила время (на распевки уходило 5-6 минут, на гимнастику 2-3), подарила здоровье и приятные минуты совместного действия. Кстати, тот, кто опаздывал на урок, имел право тихонько войти в класс и присоединиться к нашей радости. Это избавило меня от нотаций для опаздывающих, прерывания урока, а детей приучило к дисциплине (им не хотелось пропускать возможность «подвигаться» под хорошую музыку).

Ещё один вариант начала урока - удивление. Когда-то я спросила ребят: «Было ли в последнее время в вашей жизни то, что удивило вас?» К моему огорчению из 12 человек (возраст от 9 до 16 лет) только двое смогли что-то назвать. Остальные признались, что их давно ничто не удивляет. А девятилетняя Софья сказала, что её не только не удивляет, но и удивить ничто не может, так как она про свою жизнь всё знает наперёд. Вот вам и задачка! Помню, что призналась в каждодневном удивлении простым событиям и незатейливым вещам. Поговорили о том, что человек, не способный удивляться, быстрее стареет. Что некоторые пожилые люди в душе - дети, с ними интересно и радостно жить, а иные малыши выглядят старичками. Пришли к выводу, что эликсир молодости, над которым сотни лет бьётся человечество, прост. Удивляйтесь, радуйтесь жизни - и вы будете молоды до старости. Как писал поэт В.Шефнер: Не привыкайте к чудесам,

Дивитесь им, дивитесь.

Не привыкайте к небесам,

Глазами к ним тянитесь.

Приглядывайтесь к облакам,

Прислушивайтесь к птицам,

Прикладывайтесь к родникам.

Ничто не повторится. Вообще нашим детям больше всего не хватает общения. Ведь в школу они ходят не получать знания (как думают взрослые), а общаться с интересными для них людьми. Много раз наблюдала ситуацию, когда меняются любимые предметы учащихся. Если учитель нравится - то и предмет любимый. Поменялся, к примеру, педагог по математике, не стал для ребёнка авторитетом, интересным собеседником - и уроки стали нелюбимыми, а предмет затерялся в общей массе учебного процесса. И тут уж никакие учительские требования, правила, программы и методики не помогут.

Помню, как начинались уроки сольфеджио Матвеевой Юлии Ивановны в музыкальной школе, где я училась. Одна из первых её фраз: «Ребята, у меня потрясающая новость!» А дальше - несколько минут рассказа захлёб о каком-нибудь важном или неординарном событии в мире, стране, городе, школе, на улице. Всегда неожиданно, всегда эмоционально, необычайно интересно, с интонацией удивления и восторга.

Вот и ещё один ответ на вопрос: «...возможно, я говорю не с той интонацией или не с тем настроением».

Конечно. Интонация - это самый главный инструмент человека. И оттого, насколько тонко умеет владеть учитель интонацией, насколько богата палитра его голоса, тембра и оттенков, настолько внимательно слушают его дети. Предложите им самим поэкспериментировать с интонацией, поискать различные краски для одной и той же фразы. Например: «Начался урок музыки». Пусть попробуют сказать её с восторгом и ненавистью, грустью и радостью, таинственно и зловеще, с издёвкой и мягкостью и т.д. Не бойтесь однажды потратить время на серьёзный разговор с детьми по душам за счёт освоения программы. Возможно, это даст куда более значимые результаты, чем вдалбливание информации в головы учеников.

Не стесняйтесь признавать свои ошибки вслух при детях. Это даёт им возможность почувствовать в вас живого, искреннего человека, а вам - повод внушить ученикам, что ошибка - это не преступление, за которое «карают» оценкой или выговором. Ребёнок имеет право на ошибку именно потому, что он учится. И если бы он всё умел и знал, ему не нужно было бы ходить в школу. А задача учителя - не выявлять в ребёнке то, чего он не знает, а помочь ему раскрыть то, чему он уже научился. И получить от этого радость и удовлетворение.

Я не знаю ни одного человека на свете, кого бы обрадовала или окрылила критика и выговор. Старайтесь высказывать критику тактично, в форме пожеланий и предложений. А если что-то и не получается, лучше всякой ругани действует ваше искреннее огорчение вместе с ребёнком. Дайте понять ему, что вы не только соперничаете, но и верите в его будущую удачу. Вера взрослого пусть даже в маленький успех ребёнка важнее всякой оценки.

Чтобы дети не отвлекались во время пения или слушания музыки, их необходимо озадачить несложным, но очень конкретным заданием. Предложите, например, самым непоседливым ребяташкам исполнить ритмическое *ostinato* во время пения. Или пусть подсчитают количество вступлений какой-либо темы, инструмента или пауз в музыкальном произведении. А «санкцией за невыполнение» может быть только лишение их авторитета в ваших глазах. Лучшей оценкой для ребёнка в конце концов должно стать ваше уважение к нему и признание его как личности. Но только очень искреннее.

И ещё. Оценка за знания не должна зависеть от оценки за поведение. Знания оцениваются баллами от 2-х до 5-и. Поведение - вашей реакцией от огорчения и разочарования до восторга и восхищения.

Что касается того, что дети «...вообще меня не воспринимают», то один из способов преодоления этого невосприятия - смена ролей. Поменяйтесь местами с самыми активными «мешальщиками занятий». Предложите им на один урок стать учителем (только сообщите об этом заранее, ещё лучше - помогите

подготовить тему урока или его фрагмент). На следующем занятии сядьте на его место и войдите в его роль. Не буду раскрывать всех прелестей такой подмены. Увидите сами.

Или ещё. Многие дети уверены, что учитель не может ошибаться. Предложите игру, в которой вы время от времени будете делать ошибки. Но такие, которые дети смогут обнаружить, если будут внимательно следить за вами.

Ещё один, на мой взгляд, волнующий момент. Вы пишете: «...главная задача - чтобы детям было интересно и приятно...я всё время пытаюсь угадать, что им может понравиться». Вы правы: «с мотивировкой не всё в порядке». К сожалению, в наше время всё больше усилий людей направлено на развлечение, на то, чтобы всем было приятно, всем всё понравилось. Такое всеобщее возвращение потребительского отношения к жизни. Но при такой мотивации душа человека не только не растёт и не развивается, она чахнет и угасает. Для душевного расцветания в первую очередь необходимы переживания. И не только радостные и счастливые, но, может быть, в большей степени - сочувствие, сопереживание, боль за других.

Обратите внимание, есть ли в вашем классе дети, которым нужна эмоциональная поддержка или помощь. Может быть, кто-то очень робкий и стеснительный, кто-то огорчён разладом с другом или болезнью близкого человека... Пусть вашей мотивацией станет рождение у детей желания подарить такому человеку минуты радости, поддержку, уверенность в своих силах. Пусть каждый, импровизируя на инструменте или участвуя в игре, постарается помочь своему однокласснику справиться с проблемой. Ведь в конечном счёте уроки в школе должны стать уроками для жизни. Необходимо в игровой форме научить детей решать сложные жизненные задачи.

Как сделать, чтобы во время игры каждый получил возможность самовыражения, но не остался обиженным, высказал мнение, но не ранил душу, похвалил, но не сфальшивил? Креативность не должна быть ради креативности.

Помочь детям стать интересными творческими личностями, способными чувствовать и понимать других, на мой взгляд, и есть главная мотивация всех уроков.

Возможно, Наташа, вы ждёте каких-то конкретных фраз, игр, форм обучения, с помощью которых вам удастся преодолеть педагогические трудности. Но я думаю, что каждый учитель проходит свой тернистый путь. И что бы ни посоветовали вам другие, ваш личный опыт ошибок и падений самый бесценный. Накапливайте его, не бойтесь ошибаться, с благодарностью принимайте трудности и оставайтесь такой же неудовлетворённой, пытливающей и сомневающейся.

Удовлетворённые, сытые и уверенные не становятся учителями с большой буквы.



**Поплянова Елена Михайловна,**  
Член Союза композиторов России,  
педагог по классу композиции  
высшей квалификационной категории

**ДАВАЙ, ЗЕМЛЯ, ПОКРУЖИМСЯ!  
ТАНЦЫ НАРОДОВ МИРА В ПЕРЕЛОЖЕНИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ  
РОССИИ**

В 2004 году появилась на свет рукопись книги «Давай, Земля, покружимся!» Появилась она неспроста. Вот уже более десяти лет в моей фонотеке бережно хранятся кассеты, привезённые с Орф-семинаров с музыкой танцев народов мира. Мои ученики - счастливчики, они с радостью общаются с этой удивительной красоты музыкой, имеют возможность танцевать и музицировать под неё. Но их число ограничивается несколькими десятками человек. Несправедливость по отношению ко всем остальным, заставила меня сесть за инструмент и сделать лёгкие переложения и аранжировки музыки народов мира для фортепиано с учётом возможностей самых неискущённых музыкантов. С проделанной работой я и пришла в челябинское издательство «МРІ». А там как будто меня и ждали. Директор, Духовный Игорь Рафаэлевич, показал мне американские ноты популярных мелодий песен и танцев мира в переложении для фортепиано и спросил: «Можем ли мы сделать нечто подобное?» Я молча вынула рукопись, мы понимающе переглянулись - и за дело!

Через полгода родилась серия из семи книг «Давай, Земля, покружимся!», куда вошли сто тридцать песен, танцев и мелодий народов мира всех континентов. Работать было чрезвычайно интересно и радостно. Художник Светлана Никонюк сделала уникальные иллюстрации ко всем книгам. В них она нарисовала соответствующие каждому народу костюмы, изобразила исторические места, о которых идёт речь в произведениях, словом, создала универсальную энциклопедию национального колорита народов мира. Чуть позже появилась идея проводить семинары для учителей музыки обычных и музыкальных школ и музыкальных работников детских садов на основе этой музыкальной антологии. Идея эта связана с тем, что исполнять народные танцы в том виде, в котором они существуют в культуре той или иной национальности маленьким детям без хореографической подготовки зачастую трудно. Но нет ничего невозможного для тех, кому очень хочется. За многие годы работы с малышами, накопилось большое количество адаптированных танцев для детей самого разного возраста и подготовки. Многие из них «обросли» текстами на русском языке. Это естественно, ведь когда ребёнок проговаривает те действия или движения, которые исполняет, ему легче их запомнить. Некоторые танцы превратились в музыкальные игры. Словом, фантазия на темы танцев народов

мира «бьёт ключом». Это подтвердили и семинары, которые мне посчастливилось провести в Перми и Озёрске. Проекты, сделанные их участниками, достойны самого внимательного изучения.

С удовольствием познакомлю читателей с фрагментами своего семинара и с книгами из серии «Давай, Земля, покружимся!» Тем более что в 2 ноября 2006 года в Москве, в Театральном центре на Страстном бульваре, за эти книги я получила Диплом и медаль «За вклад в отечественную культуру» от председателя жюри, актёра В.С. Ланового. Это событие было итогом Всероссийского конкурса «Хрустальная роза Виктора Розова», где я приняла участие в номинации «просветительская деятельность».

Итак, начну сначала. А сначала, значит с предисловия, которое сопровождает всю серию:

«У каждого человека есть родина.

Для одних - это дом, в котором прошло детство, для других - город, в котором они живут, третьи считают родиной край, где родились...

А если вдуматься, то все люди живут на одной Земле. На этой удивительной планете, которая так щедро делится всеми своими богатствами. А люди в благодарность посвящают ей свои стихи, слагают песни, сочиняют музыку.

Проходят века, рождается новое поколение, а музыка, созданная предками, остаётся такой, какой её слышали прадеды, и берёт она за душу своей искренностью и красотой. Ведь сочиняли её с любовью и добрым сердцем те, кто умел радоваться жизни и находить в ней даже в самые трудные минуты частичку живого огня.

Музыкальные пьесы, собранные в серии «Давай, Земля, покружимся!», - лишь малые искорки того огня творчества, который по сей день согревает и украшает нашу планету. Моя задача состояла в том, чтобы донести этот огонь до вас».

Открывает серию книга под названием «**Бабушкин сундучок**». Это единственный сборник, в котором нет народных мелодий. Все пьесы авторские, но написаны в народном духе. Сама же книга может служить маленькой энциклопедией детского русского фольклора.

## **ЧТО ХРАНИЛА БАБУШКА В СУНДУЧКЕ?**

Любое путешествие начинается с порога родного дома.

Вот и наше музыкальное путешествие вокруг Земли начнётся с России. Есть такой старинный обычай: брать в дорогу самое дорогое - горсть родной земли. Она человеку о доме, о родных напомнит, а в трудную минуту и силы придаст. Обычай этот многие народы хранят и по сей день.

Мы возьмём в наше путешествие то, что дорого каждому человеку, - память о детстве. А хранится эта память в «Бабушкином сундучке». Стоит только

приоткрыть - и посыпятся из него потешки и пестушки, колыбельные и прибаутки, игры, считалки и многое другое. Словом, то, что наполняет светом, радостью и живой силой каждого ребёнка.

Есть у «Бабушкиного сундучка» и подзаголовки - лубочные пьесы. В толковом словаре С.И.Ожегова и Н.Ю.Шведовой даётся такое объяснение: «*Лубок* - это липовая доска, на которой рисовалась простая и доходчивая картинка, обычно с поясняющей надписью».

Пьесы из лубочного цикла - маленькие и простые - написаны в народном духе, каждая имеет поясняющий текст и примеры из русского фольклора. И хотя в самой музыке нет ни одной народной мелодии, вся она как бы пропитана интонациями песен и наигрышей, которые мне посчастливилось услышать от отца и деда, которые пела и приговаривала моя мама, а они в свою очередь слышали от своих бабушек и дедушек. Так и не прерывается связь времён. Надеюсь, и мои дочери передадут своим детям то, что завещано нашими предками, что является самым бесценным приданым во все времена».

Следующая книга называется «**О чём поёт соловушка?**» В ней собраны песни и танцы народов России. Это не только русские народные произведения, но и музыка Башкирии, Карелии, Якутии, Чувашии и др.

### **О чем поют в России птицы?**

«Издавна на Руси к птицам было особое отношение. Люди верили, что сокола на хвосте новости приносит, соловушка душу лечит, а кукушка знает, сколько лет проживёт человек. К птицам обращались с просьбой весну позвать, а про ворону так и говорили: «Беду накаркала!»

Наверное, поэтому в русских народных песнях часто встречается образ птиц. И не случайно эта книга открывается «птичьей» темой.

Но не только птиц призывал человек к сотворчеству. Вся природа помогала ему в переживании горя и радости: цветы и деревья, реки и степи, ветер и вьюга. Чтобы подчеркнуть красоту девичью, человек сравнивал её с ярким солнышком, сладкой ягодой. Силу богатырскую - со скалой непреклонной, с деревом могучим.

Неразрывную связь с природой чувствовал человек с давних пор. И по сей день эта связь неразделима. Жаль, что утратили люди остроту восприятия этой связи, ощущение её близости. Может в том и беда наша. Только щедр матушка-природа и не злопамятна. Как и прежде встаёт по утрам солнышко, чтобы осветить Землю нашу, каждую весну прилетают птицы, чтобы порадовать нас, выходит из земли зелёная травка, распускаются деревья и цветы. И всё это - бескорыстно.

Радуйся, человек! Но и помни об обязанности своей - беречь Землю.

Надеюсь, музыка, созданная нашими предками, поможет нам научиться любить свою Родину ещё сильнее и преданнее».

Предлагаю свой вариант обыгрывания «Песни про Дрёму», которая встретится на страницах книги «О чём поёт соловушка?»

С помощью считалки дети выбирают Дрёму. Становятся перед ним в ряд. Дрёма запоминает, в какой последовательности стоят ребята, и отворачивается. Дети поют первый куплет песенки и меняются местами:

Сидит Дрёма,  
Сидит Дрёма,  
Сидит Дрёма на скамейке,  
Сидит Дрёма на скамейке.  
Да.

После того, как произнесено слово «да», Дрёма поворачивается к участникам игры и пытается понять, кто же стоит не на своём месте. Угадал - выбирает нового Дрёму. Нет - игра повторяется, поётся второй куплет:

Вяжет дрёма, вяжет Дрёма,  
Вяжет Дрёма рукавицы,  
Вяжет Дрёма рукавицы

Год.

После слова «год» Дрёма делает вторую попытку. Для начала игры лучше не делать больше двух-трёх замен. После второго куплета Дрёма в любом случае меняется с другим участником игры, чтобы всем ребятам дать возможность «поводить». Задачкой для сонного Дрёмы может быть не только перестановка участников игры. Это могут быть различные предметы в руках детей или расставленные на стульях. Возможно, дети примут какие-то выразительные позы (поднятые руки, сидение на корточках и т.д.) В качестве атрибута Дрёмы могут быть спицы с вязанием, тогда они передаются каждому следующему «водящему». Такая игра хорошо развивает внимание, память и фантазию.

Название третьей книги «**На мосту Авиньона**», подсказывает нам, что путешествие продолжается в европейской части Земли.

## **ЧТО ЗА РАДУГА СИЯЕТ НАД ЕВРОПОЙ?**

«Вы когда-нибудь видели лоскутное одеяло? Это очень красиво: множество кусочков разноцветной ткани сшиваются в один большой узор, похожий на мозаику.

Западная Европа, куда мы отправляемся в музыкальное путешествие, тоже похожа на лоскутное одеяло. Потому что если посмотреть на карту, то мы увидим множество небольших стран, раскрашенных в разные цвета.

Такая же пёстрая у них музыка: о дружбе и любви, о людях и природе. С нею можно грустить и смеяться, мечтать и радоваться. Песни и танцы, созданные в этих странах, наполнены такой же любовью и нежностью, какой

наполнена всякая народная музыка. Поэтому и находит отклик в душе людей самых разных национальностей.

Надеюсь, что те, кто коснётся пёстрой радуги этой музыки, и сам засияет прекрасным внутренним светом добра и красоты».

Из этой книги хочу предложить вашему вниманию «Португальский танец», который превратился в игру «Великан и гномики».

С помощью считалки выбирается Великан. Он становится в центр круга. Дети-гномики, взявшись за руки, на цыпочках водят вокруг него хоровод. Великан стоит с закрытыми глазами и вытянутой рукой, в которой может быть «волшебная великанская палочка». Он поёт под музыку:

На кого из вас  
Покажу сейчас,  
Должен в тот же миг  
Станцевать для нас.

После этих слов гномики останавливаются. На кого Великан показывает, тот придумывает движение и поёт:

Ну-ка, гномики-друзья,  
Повторяйте всё как я.

После чего все остальные дети повторяют движение со словами:

Мы весёлою гурьбой  
Повторяем за тобой.

В то время пока все гномики повторяют движения, Великан меняется местами с гномиком-солистом, и игра продолжается. Только подскажите «водящему гномику», что движения должны быть однородными (только хлопки, только притопы или только прыжки и т.д.), для того, чтобы остальные ребята смогли их запомнить и сразу же повторить.

«**Что такое йойку?**» - так называется четвёртая книга, и вместе с ней мы продолжаем путешествие по странам Европы. Для тех, кто был на семинарах Сойли Перкио из Финляндии, ответить на вопрос, что такое йойку, не составит труда. Остальным - адресовано предисловие.

## **ЧТО ТАКОЕ ЙОЙКУ И КАК ДОТРОНУТЬСЯ РУКОЙ ДО ЗВЁЗД?**

«Если спросить: «Что вы знаете о Лапландии?» - первое, что приходит в голову,- это то, что Лапландия - родина Санта-Клауса. А ещё - это царство Снежной Королевы, царство льда и снега. Люди в Лапландии носили одежду из оленьих шкур, жили в чумах и питались рыбой.

Так было в давние времена.

Зимними вечерами лапландцы собирались у костра и под мерное звучание барабана пели йойку - протяжные, красивые мелодии. Чем громче бил барабан, тем настойчивее звучала музыка, то разрастаясь в многоголосие, то сливаясь в одну мелодическую линию. Слов у йойку как таковых не было, пели на

различные слоги или звуки, но вкладывали в это пение все свои мысли и душу. Сыграйте «Иойку», и, может быть, вам откроются мысли старых лапландцев.

Удивительное всё-таки свойство музыки: без кисти и палитры рисовать красочные картинки. Вот мерцающие звёзды в ночном небе Норвегии, и можно дотронуться до них рукой, вот весенний ветер пропел свою взволнованную песню, а кто-то из жителей Швеции запомнил её и передал другим.

Так и странствуют по свету мелодии, родившиеся в горах Швейцарии и над озёрами Финляндии, под ярким солнцем Болгарии и среди снегов Лапландии. Попробуйте путешествовать вместе с ними. А вдруг вам повезёт, и вы сможете дотронуться рукой до звёзд?»

А пока предлагаю чешский танец «Будь со мной». Его могут танцевать даже очень маленькие дети - двух-трёх лет:

Будь со мной, будь со мной.

Я хочу плясать с тобой

Дети дважды поют эти строчки (8 тактов) и одновременно подпрыгивают, взявшись за руки с партнёром. А партнёром может быть и мама (если танцует малыш), и другой ребёнок. Всего, желательно, чтобы получилось 16 прыжков. Следующая часть танца исполняется с таким текстом:

Правой ножкой: топ-топ-топ,

И ладошками - хлоп, хлоп.

Здесь текст говорит сам за себя. 9-10 такты дети топают правой ногой 4 раза, руки могут быть на поясе у мальчиков, а девочкам лучше взяться за платице. 11-12 такты все хлопают в ладоши четырежды. Последняя часть танца исполняется со словами:

Повернись, покружись

И остановись.

На первую строчку дети, взявшись за руки с партнёром, кружатся на цыпочках. На вторую - останавливаются и приседают на корточках, замерев в такой позе на двух последних тактах. Затем весь танец повторяется столько раз, сколько захотите. При желании можно поменяться партнёрами. Текст танца незатейливый, и если вы придумаете лучше, чем я - танцуйте со своими стихами. Удачи!

А сейчас хочу рассказать о том, как появилась целая коллекция поэтических версий финского танца «Рулатэ». Но сначала о самом танце. Дети парами распределяются по кругу. Взявшись за руки «лодочкой», качаются из стороны в сторону на сильную долю 4 раза (1-4 такты), затем в паре на носочках кружатся вправо (5-8 такты). Следующие 4 такта снова качаются, и ещё 4 такта кружатся в левую сторону. Эту часть мы назовём - «А». Далее следует часть «Б». Дети стоят друг против друга так, что образуется внутренний и внешний круг. На сильную долю все делают хлопок, затем - ладошки встречаются с ладошками партнёра. Эти движения повторяются четырежды (1-8 такты). Затем, спрятав руки за спину, дети одновременно с прыжком

выставляют поочередно то носочек правой ноги, то носочек левой (4 раза), как бы хвастаясь: посмотри, какие у меня туфельки! И последние 4 такта танца - топают на месте на каждую долю такта (кроме последнего, в нём - один притоп). Всего получается 10 притопов. Дальше танец повторяется. Однако, если «танцующие» уже опытные, можно предложить более сложный конец с переходом. Тогда на последние 4 такта дети, стоящие во внешнем круге, переходят вправо на одного человека, а те, кто во внутреннем- стоят на месте и машут партнёру рукой, как бы прощаясь.

Когда этот танец был разучен в городе Перми, я призналась, что не успела придумать к нему текста и предложила кому-нибудь его сочинить. И тут участники семинара так разошлись, что появилось сразу несколько вариантов! Я не знала, какому из них отдать предпочтение, поэтому решила, что пригодятся все на разные случаи. Судите сами:

За руки дружно с тобою возьмёмся,  
Будем кружиться мы в танце легко.  
Глядя друг другу в глаза, улыбнёмся,  
Как танцевать нам с тобой хорошо!  
Пусть наши руки навстречу друг другу  
Дружно взлетят высоко-высоко.  
Весело прыгать с тобою мы будем,  
Делай как я - это очень легко!

*Татьяна Ощепкова*

\* \* \*

Мы на качелях с тобою качались  
Вправо и влево, назад и вперёд.  
Славно друг другу и всем улыбались.  
Дружный, весёлый, счастливый народ!

Рулатэ, рулатэ, рулатэ, рула,  
Рулатэ, рулатэ, рула-ла-ла.  
Рулатэ, рулатэ, рулатэ, рула.  
Рулатэ, рулатэ, рула-ла-ла.

*Елена Томилова*

\* \* \*

Лёгкою лодочкой кружимся в танце.  
Вместе кружиться нам так хорошо! Я  
загадала сегодня желанье, Чтобы нам  
встретиться в танце ещё.  
Рулатэ...

\* \* \*

А эти строчки просто сами просятся для праздничного исполнения танца:  
В зале нарядные люстры сверкают,  
Крыльями бабочек платья шуршат.

Лёгкие туфельки в танце мелькают,  
Щёки партнёров румянцем горят. Рулатэ...

*Роза Сычикова*

Автор следующей поэтической истории не подписал своего имени, но, по моему, она заслуживает внимания:

Плавно качается лодка рыбачья, В  
море уходит семья рыбака. Рулатэ,  
рулатэ, рулатэ, рула. Ветер попутный,  
лови паруса!

Вышла на берег седая рыбачка,  
Смотрит на волны спокойно она. Рулатэ,  
рулатэ, рулатэ, рула. Ветер попутный,  
лови паруса!

И улыбнулась седая рыбачка,  
Парус родной показался вдали.  
Рулатэ, рулатэ. Ветер попутный,  
Лодке вернуться домой помощи!

Эту историю можно исполнять как песню. Дальше тот же неизвестный автор предлагает танцевальный текст:

Лодочка плавно по кругу качает,  
Справа налево тебя и меня.  
Лихо в ладошки с тобой мы ударим.  
Финскую польку мы спляшем, друзья!

А в заключение семинара мне была подарена целая прощальная песня на музыку «Рулатэ», которая начиналась строчками:

На семинаре мы все повстречались.  
Ведь музыканты - весёлый народ!  
Ехать сюда мы давно собирались,  
Знали, что встреча с Еленой нас ждёт!

Ну, я отвлеклась...

Последняя книга с Европейскими танцами называется «**Как женился наш комарик?**» Ей предшествует такое предисловие.

### **ЧТО СЛУЧИЛОСЬ С БАШМАКОМ?**

«Чок, чок, чок, чок,  
Подломился каблучок.  
Подломился каблучок –  
Завалился на бочок...

Вздохнула хозяйка, взяла башмаки и отправилась к сапожнику. Посмотрел сапожник обувку, почесал в затылке и принялся за работу: тук-тук, тук-тук-тук... Слышите, как весело постукивает молоток! Вот и готовы башмаки. А



каблучки-то как новые! Обрадовалась хозяйка, засмеялся сапожник, и пустились они в пляс - себе на радость, людям для потехи».

Эта история всплывает в моём воображении каждый раз, когда я слышу польский танец «Сапожник». Сыграйте его сами, и вы убедитесь: народная музыка может рассказать о том, как жили люди, чем они занимались. Вот, например, танец из Германии «Домик». Или «Четыре охотника» из Словении. А вот ирландские «Сады Сели».

Но, конечно же, народные песни и танцы рассказывали не только о том, как трудились люди, но и о том, как умели веселиться, радоваться жизни, шутить.

В Болгарии до сих пор поют шуточную песню про то, как комар на мушке женился. Не верите - сыграйте и спойте сами, а после - другим передайте.

А я пока расскажу, как мы с детьми танцуем и поём польский танец «Сапожник». Дети распределяются парами свободно в пространстве или по кругу. Договариваются о том, кто из них будет Сапожник, а кто посетитель. Первые два такта - стук в воображаемую дверь сапожной мастерской. Затем 4 такта мелодии, на которую посетитель поёт:

Здравствуйте, Сапожник.

Сшейте башмаки.

Во время пения он выставляет правую ногу вперёд, чтобы Сапожник осмотрел её. А Сапожник в это время становится на одно колено и разглядывает обувь посетителя. Затем берёт воображаемый молоточек и начинает им постукивать, напевая песенку на мелодию следующих 8 тактов:

Тук-тук, тук-тук, так-так, так-так,

На все руки я мастак.

Тук-тук, тук-тук, так-так, так-так,

И готов башмак.

После этого оба берутся за руки, кружатся, подпрыгивая, и поют (ещё 8 тактов):

Ах, какая красота,

Как весело, как радостно!

Можно прыгать до утра,

Спасибо и пока!

С последней строчкой машут друг другу рукой и расходятся. Дальше танец продолжается с новой парой. Если дети стоят по кругу, то переход можно осуществлять, двигаясь вправо на одного человека тем, кто стоит во внешнем круге. Те, кто оказался во внутреннем, ждут следующего партнёра-посетителя. Если же пары расположены хаотично, то выбор партнёра происходит по обоюдному желанию. Но на этом правила танца-игры не кончаются. Ведущий объявляет, что сейчас к Сапожнику пришёл Великан. И тогда все движения, манера исполнения становятся такими, чтобы соответствовать образу: Сапожнику придётся забивать большие гвозди и танцевать с Великаном, делая огромные прыжки.

В следующий раз посетителем может оказаться Гномик, старушка или медведь. Словом, тот, кого вы сами захотите изобразить. Не забудьте только войти в образ и поменять местами Сапожника с посетителем. Помнитеб дети любят разнообразие.

Шестая книга называется «**В гостях у Джонни Брауна**», и это имя нам подсказывает, что мы в гостях у народов Америки. Предисловие так и звучит: **КАК ПОПАСТЬ В АМЕРИКУ?**

«...И я хочу в Бразилию к далёким берегам», - поётся в известной песне.

А ведь на самом деле хочется увидеть красивое небо Мексики, услышать причудливые ритмы Аргентины, побывать на красочном карнавале в Бразилии.

Возможно ли такое?

Возможно!

Ведь не случайно наше путешествие вокруг Земли музыкальное. А музыка - такая удивительная штука: стоит только закрыть глаза, услышать знакомый мотив «Калинки-малинки» - и мы уже в России. А если сыграть «Кубинский танец», то можно оказаться на острове Куба. Или, скажем, пьеса «Кукла» волне может рассказать, о чём поют мексиканские девочки своим любимицам. Остаётся загадкой «Тараканчик» из Венесуэлы. Кто знает, может, эта весёлая мелодия принадлежит человеку, который разводил экзотических насекомых и радовался жизни?

В любом случае пусть музыка этого далёкого материка, под названием Америка, рисует для каждого из вас свои картинки. Знаю только одно - все они будут яркими, красочными и неповторимыми, как всякий уголок земли на нашей Планете».

А мы заглянем на праздник бразильских ребятишек, которые танцуют танец «Ножка». Дети, взявшись за руки, образуют круг, поют песенку и выставляют поочерёдно то правую ножку на носочек (первые 6 тактов), то левую - следующие 4 такта:

Ах, посмотрите, посмотрите мне на ножки,

Какие туфельки красивые на них!

Ах, посмотрите, посмотрите мне на ножки,

Вы не найдёте больше туфелек таких.

После этих слов все идут по кругу вправо (два такта), затем влево (ещё два такта), напевая:

Они шагать умеют вправо,

Они шагать умеют влево.

Дальше - дети кружатся на месте и поют:

И покружиться на носочках

Они умеют так умело.

Вот и весь танец: простой и трогательный, как родниковая вода.

И завершает серию «Давай, Земля, покружимся!» книга, объединяющая музыку Африки, Азии и Австралии. Она называется «Там, где лето круглый год».

### КТО РАЗГАДАЕТ ТАЙНУ ДАЛЬНИХ СТРАН?

«Помните, как в детстве нам впервые читали строчки К.И.Чуковского про Африку?

«Маленькие дети! Ни за что на свете  
Не ходите в Африку, В Африку гулять!  
В Африке акулы,  
В Африке гориллы,  
В Африке большие  
Злые крокодилы  
Будут вас кусать,  
Бить и обижать...»

В моём детском сознании ещё долго жило ощущение того, что Африка и другие дальние страны - это что-то таинственное, пугающее и очень опасное.

Если бы тогда мне кто-нибудь напел или сыграл народные мелодии этих стран, думаю, мои ощущения были бы другими. Сколько красоты и изящества, лирики и лёгкости в замысловатых мелодиях народов Азии! А какие причудливые ритмы и в то же время удивительная простота мелодий в африканских песнях и танцах!

Мне хочется, чтобы музыка, представленная в этом сборнике, стала началом знакомства с экзотической культурой народов этих стран.

Наше музыкальное путешествие заканчивается мелодиями из Австралии. И это не случайно. Мне кажется, что музыка, рождённая на этом материке, остаётся пока самой загадочной для людей планеты. Может быть, тот, кто сыграет всего лишь две австралийские мелодии из этого сборника, откроет нам когда-нибудь тайны всей музыкальной культуры Австралии?

А пока пусть наша планета кружится, а вместе с ней будем кружиться и мы под прекрасные мелодии, созданные жителями Земли!»

**Ильина Ольга Александровна,**  
педагог по классу виолончели  
высшей квалификационной категории

## **ВОСПИТАНИЕ ОДАРЕННОГО УЧЕНИКА**

**«Звук должен жить», –  
девиз виолончельного класса**

Всем известны содержание и методика определения музыкальных данных у неиграющих детей. Однако пение знакомых песен, прохлопывание их ритмического рисунка, воспроизведение голосом музыкальных звуков свидетельствует в большей степени о пригодности ребенка к певческому воспитанию, чем к игре на музыкальном инструменте. Все внешние данные являются лишь предпосылками к обучению, тогда как истинный игровой, исполнительский потенциал ребенка остается областью неизвестной.

Выявление комплекса способностей и их формирование – процесс длительный, противоречивый и многообразный. Известны случаи, когда в виолончельный класс поступали ученики, не обнаруживавшие самых элементарных проявлений музыкального слуха, чувства ритма, музыкальности. Однако желание, настойчивость, трудолюбие, помноженные на терпение и талант педагога, давали хорошие результаты, заметный в дальнейшем профессиональный рост. Такие ученики, получив высшее музыкальное образование, становились достойными музыкантами-профессионалами.

Что такое одарённость? Каковы предпосылки успешного овладения игрой на инструменте?

Одарённость не ограничивается только высоким уровнем психомоторных способностей, удобной приспособленностью к весьма тонкому управлению сложнейшими мышечно-двигательными действиями виолончелиста, это не только особая музыкально-слуховая активность, позволяющая регулировать двигательные процессы. В понятие одарённости надо прежде всего включить возможность легко и успешно, то есть качественно и стабильно, овладевать многими компонентами игры на виолончели, которые являются сложносоставными исполнительскими действиями. К таким, например, можно отнести звукообразование, высотное интонирование, смычково-штриховое артикулирование, вибрато, различные виды мелодической фактуры, исполнение двухголосной и аккордовой фактуры, в конечном счёте, способность овладевать образно-выразительным произнесением исполняемого текста. Даже простое перечисление этих компонентов говорит о том, что для овладения исполнительским мастерством требуются различные задатки: физиологические свойства и производные от них способности, развитые психологические качества.

Французский философ Н.Монтень сказал: «Мозг, хорошо устроенный, стоит больше, чем мозг, хорошо наполненный». Способности же во многом определяются взаимодействием и специализацией полушарий головного мозга.

Моторность, слух, ритм – только лишь одни свойства. Способности же – возможность на основе труда культивировать эти свойства.

В Челябинске есть школа для музыкально одарённых детей. В этой школе учатся, в основном, дети музыкантов. В таких школах обучение построено узко профессионально, с дальнейшей перспективой на музыкальное образование. Сравнение спецшколы и обычной детской музыкальной школы нелогично, поскольку перед этими школами стоят разные задачи.

Наша гимназия не специальная музыкальная школа, где весь учебный процесс подчинен музыкальным дисциплинам, но и не просто ДМШ, где нет общеобразовательных предметов. Комплекс общеобразовательного и музыкального циклов предполагает равномерное развитие учащихся во всех направлениях. Наша гимназия – единственное в городе учебное заведение, в котором под одной крышей «уживаются» две школы.

Такое сочетание имеет свои плюсы и минусы. Плюсы заключаются в том, что можно всегда узнать об успехах того или иного ученика по любому предмету общеобразовательному, музыкальному или хореографическому, можно посоветоваться с психологами. Поскольку музыкальное обучение идет параллельно с общим образованием, то в гимназии нет ранней профессиональной специализации. За раннюю профессиональную специализацию упрекают спецшколы, ограничивающие и обедняющие восприятие ребенка, превращая узнавание и открытие увлекательных чудес в скучную унылую повинность.

Минусы в том, что родители учеников, довольные совмещением в одной школе двух, часто несерьезно подходят к занятиям своих «чад» на музыкальных инструментах, в том числе и на виолончели. В этом главное отличие нашей гимназии от специальной музыкальной школы.

Работа с учащимися в виолончельном классе строится на основе «Воспитания творчеством». Понятно, что учащиеся и их родители изначально не готовы к мысли о музыке как о будущей профессии ребёнка. Требуется внимательная и кропотливая работа педагога с учениками, прежде, чем в ребенке начнут открываться задатки «от бога». Именно к ним педагог добавляет к ним «от себя», высвечивая способность ребенка к динамичному развитию, мыслительному процессу, разностороннему музыкальному восприятию.

Не всегда ученики, быстро развивавшиеся на начальном этапе обучения, способны поступательно двигаться в дальнейшем, появляются либо возрастные препятствия, либо остановки по каким-либо объективным причинам. И наоборот, дети на начальном этапе имевшие «скромные» возможности «на выходе» из школы, в старших классах, начинают обнаруживать не только

заинтересованность в изучении музыки, но и явную целеустремленность, как будто произошло «пробуждение».

Вот в этом-то и состоит мудрость и прозорливость педагога: нужно пробудить тягу ученика к музыке. Хорошо, если это получится быстро, ценно и то, что это пробуждение вообще состоится. Импульс к этому – каждодневная работа педагога, и она затягивается на годы. Главное - суметь не потерять надежду и веру в творческие возможности ученика. Очень важно развивать в каждом ученике музыкальную восприимчивость и эмоциональную отзывчивость, способность к звукотворчеству и тембровое воображение.

Очень точно об этом сказал Плутарх: «Ученик – это не сосуд, который нужно наполнить, а светильник, который нужно зажечь».

В наше непростое время, когда дети (не без помощи взрослых) стали прагматичными и даже жёсткими, влияние музыки трудно переоценить. Только музыка может их «отогреть». Игра на инструменте научит трудиться и создавать красоту своими руками, а педагог будет находить в себе новые силы на дальние марафоны по выявлению и воспитанию одарённости в каждом из своих учеников.

Как начинался один из спектаклей Челябинского студенческого Театра «Манекен»: «Солнце разлито поровну, каждому по справедливости, каждому ровно столько, сколь он сможет взять».

Научить можно лишь тому, что захочет ученик. А помочь ему захотеть, раздвинуть границы его желаний может и должен педагог, наставник, старший товарищ.

Требуя от ученика многого, педагог должен и помогать ученику не только констатировать недостатки, но и показывать пути их преодоления.

Как говорил великий педагог-скрипач Столярский: «Педагог должен быть нежнейшим садовником, который любовно ухаживает за своим деревом, терпеливо и упорно его растит».

## СЦЕНАРИИ МУЗЫКАЛЬНО – ЛИТЕРАТУРНЫХ ГОСТИНЫХ

**Соколова Ольга Вячеславовна,**  
учитель МХК высшей  
квалификационной категории

### **МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ В БАЛЕТЕ С.С.ПРОКОФЬЕВА «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»**

Первое занятие по данной теме в 9-м хореографическом классе. Именно поэтому на уроке используются объяснительно – иллюстративные методы, отчасти практические. Содержание материала включает межпредметные связи с курсом истории балета.

Цель урока: Развитие музыкальности старшеклассников – хореографов, совершенствование знаний о великих произведениях музыкально-хореографического искусства.

Задачи:

1. Познакомиться с музыкальной драматургией балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». Говоря об истории постановки балета доказать важность роли музыки в историческом развитии хореографического искусства.
2. Развивать навыки музыкального анализа.
3. Воспитать музыкально грамотного, развитого слушателя.

Оборудование:

Текст трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта», диски с записями музыки балета С.С.Прокофьева «Ромео и Джульетта», нотные образцы тем, мультимедийная установка для презентации материалов к занятию (презентация включает портреты У. Шекспира, С. Прокофьева, Г. Улановой, Л. Лавровского, репродукцию портрета С. Прокофьева работы П. Кончаловского, фото автографа С. Прокофьева, высказывания великих хореографов и музыкантов, таблицы с заданиями).

Содержание урока:

Сегодня мы обратимся к изучению великого произведения музыкально – хореографического искусства - к балету С. Прокофьева «Ромео и Джульетта».

Назовите имя автора литературного первоисточника балета. (Портрет У.Шекспира).

Либретто основано на трагедии «Ромео и Джульетта» Уильяма Шекспира, написанной в 1595 году на сюжет средневековой легенды, в которой отражены события начала 14 века.

Прежде чем обратиться к музыкальной драматургии балета С.Прокофьева «Ромео и Джульетта», давайте вспомним, что же такое драма и что такое драматургия?

Итак, в основе любой драмы лежит конфликт разнонаправленных сил. Драматургия – понятие сложное, одно из его значений – это сюжетно-композиционная основа драмы, т.е. воплощение и развитие конфликта. И чтобы понять музыкальное воплощение драматургии С.Прокофьевым, надо знать основу драматургии первоисточника.

Какие две противодействующие силы составляют сюжет трагедии У.Шекспира?

- Главная идея трагедии – это идея вечного противостояния добра и зла, в данном случае воплощенная в противостоянии любви и ненависти (вражды).

«Любовь – безумье мудрое...» - сказано у У.Шекспира.

Обратимся к музыке. Слушаем фрагмент из номера «Мадригал». Каков музыкальный язык этой темы? Напомню, что в действии сейчас происходит первая встреча героев (говорим о свободном дыхании и широте мелодического диапазона, и т.д.).

Для деятелей Ренессанса, а У.Шекспир был самым ярким среди них, Природа почиталась как божественное начало. Всё, что идет от Природы – священо. У У.Шекспира Природа рождает и благословляет любовь Ромео и Джульетты. Любовь расцветает вопреки всему, как прекрасный цветок, потому что пришло её время – эта любовь абсолютна и безусловна, она совершенна...

Слушаем «Прощание перед разлукой» («океан» любви, все оттенки чувства, «говорящие» интонации, мелодии – порывы, новые оттенки образа...сама Природа дышит в этих мелодиях...)

Тема любви – вечная, почти всегда трагическая тема. Здесь «Мудрое безумие», любовь, становится искупительной жертвой за безумие мира. Вражда, вечным кровавым призраком сопровождающая человечество, живет между двух знатных семей Вероны. Столкновение воли, страстей, амбиций, и как следствие, смерть, потоки крови.

«...Кто нарушает мир?

Кто оскверняет меч свой кровью ближних?

Не слушают! Эй, эй, вы, люди! Звери!»

(?) Кто произносит эти слова в трагедии?

-(Предполагаемый ответ: Герцог, а словами герцога,- сам У. Шекспир)

(?) Почему у У.Шекспира Природа дарит любовь именно этим героям – Ромео Монтекки и Джульетте Капулетти?

В музыке балета тема вражды появляется впервые в сцене ссоры («Бой») в момент появления на сцене Тибальда (играю несколько раз, чтоб запомнили мелодию).

А теперь слушаем фрагмент «Танца рыцарей». Подумайте, почему второе название этого номера – «Монтекки и Капулетти»? (тема вражды звучит контрапунктом теме танца, да и сама тема подчеркнута тяжела, даже агрессивна)



Так в чем же смысл и значение «Танца рыцарей» в балете? – Он воплощает идею вражды, зла. Источники ненависти – гордыня, жесткость сердца, надменность, - вот что звучит в этой музыке.

Итак, еще раз повторим, что же является основой музыкальной драматургии балета?

-(отвечаем, закрепляем: интонационное, образное противостояние тем любви и вражды).

Обратимся теперь к образам главных героев. С.Прокофьев, пожалуй, является одним из самых ярких композиторов – портретистов. Его музыка необычайно характерна, образна.

Кому могут принадлежать эти слова: «Его музыка – родоначальник и душа танца, его Джульетта – моя любимая героиня...»

– Г.Уланова.

Джульетта. Вспомним слова У.Шекспира о ней: «резвушка», «козочка». Первый сольный номер её в балете – «Джульетта – девочка».

При прослушивании номера «Джульетта – девочка» определить количество тем, их характер, образ, тембры. Заполнить таблицу

темы	характер/ образ	тембры	другие элементы муз. языка

Сделать вывод – какие грани характера героини С.Прокофьев здесь подчеркивает?

Теперь обратимся к истории постановки балета (ваше домашнее задание). Почему же путь этого балета на сцену был столь долгим?

Выполняем задания:

*Материал к ответам:*

*Мысль создать балет на сюжет трагедии У. Шекспира была подана С.Прокофьеву известным режиссером и шекспироведом С. Радловым. История музыки знала немало произведений, воспевающих трагическую любовь Ромео и Джульетты. Среди них опера П.Россини, симфония Г.Берлиоза, увертюра-фантазия П.Чайковского, и др. Но У. Шекспир в балете – эта мысль многим казалась парадоксальной. С. Прокофьева же эта идея захватила сразу.*

*Музыка была написана С.Прокофьевым за три месяца, очень быстро. Но уже во время показа музыки композитор почувствовал, как нарастает в зале напряженность, какая-то пугающая тишина, холодок. Многого, что так ясно слышал С.Прокофьев, что он так отчетливо «видел» уже в хореографии, в пластике, слушатели не услышали и не увидели. Да,*

соглашалось большинство, музыка яркая, образная, лирические темы прекрасны, но... как же танцевать под эту музыку, да и вообще – балет ли это?

И впрямь, то, что предложил С.Прокофьев, слишком необычно, слишком резко отличалось от привычных схем и вековых традиций многоактного балета. Что так насторожило первых слушателей? Сначала давайте взглянем на содержание. Вместо традиционных сольных танцев, па- де- де, па- де- труа, и т.д. мы видим непривычные для слуха названия: «Ромео», «Приказ герцога», «Джульетта – девочка», «Тибальд бьется с Меркуцио», «Ромео и Джульетта перед разлукой». Вместо танцевальных номеров – психологические портреты героев. Калейдоскоп коротких эпизодов – сцен, словно кадры кино, сменяющих друг друга, следующих за развитием драмы. Да и сама музыка была признана «нетанцевальной». В итоге прослушивания оба театра – ленинградский и московский – отказались от постановки балета. Только через пять лет к С.Прокофьеву обратился балетмейстер ленинградского театра Леонид Михайлович Лавровский. Л.Лавровский был искренне увлечен музыкой, её мощью, покорен грандиозностью замысла. Однако постановка осуществлялась очень трудно. Были взаимное непонимание и даже обиды. К этому периоду и относится чьё – то очень несправедливое высказывание: «Нет повести печальнее на свете, чем музыка С. Прокофьева в балете». Но лёд между композитором и артистами балета все-таки постепенно таял. Артисты, все больше вслушиваясь в музыку, открыли, что именно она – «родоначальник и душа танца» (эти слова принадлежат Г.Улановой). С. Прокофьев же, со своей стороны, по просьбе исполнителей досочинил несколько номеров: сольные танцы «Вариация Джульетты» и «Вариация Ромео», а также марш – шествие с телом Тибальда и «Утренний танец». Как вспоминает первая исполнительница роли Джульетты Галина Уланова, «так зародилась симпатия, которая очень скоро превратилась в горячую и искреннюю взаимную любовь исполнителей балета и его композитора, любовь тем более драгоценную, что она прошла через все этапы трудных и сложных отношений творцов двух взаимосвязанных искусств...»

Выводы: Итак, основу музыкальной драматургии балета С.Прокофьева «Ромео и Джульетта» составляет конфликт тем вражды и любви.

Данные слова принадлежат Л.Лавровскому: «С.Прокофьев продолжил дело П.Чайковского, он развил и углубил принципы симфонизации балетной музыки. Одним из первых советских композиторов он принес на балетную сцену правду человеческих чувств, полнокровные музыкальные образы». Как вы думаете, какова роль музыки в развитии хореографического искусства? Попытайтесь ответить на этот вопрос письменно, в вашем домашнем задании.

Балет «Ромео и Джульетта» - это совершенно новый тип балетного спектакля. С.Прокофьев осуществил в нем синтез драмы, музыки и

хореографии. Он внес в балет свое понимание танцевальности, радикально обновил музыкальные формы, драматургию балета, использовал в нем симфонические принципы, во всей полноте раскрыл характеры героев. Это и сделало возможным осуществление идеи постановки трагедии У.Шекспира в балете. Таким образом, мы можем сказать, что музыка С.Прокофьева помогла открыть новые пути развития хореографии.

**Соколова Ольга Вячеславовна,**  
преподаватель музыкально – теоретических дисциплин  
высшей квалификационной категории

**МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНАЯ ГОСТИНАЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ  
ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВУ ФЕРЕНЦА ЛИСТА  
(сценарий)**

Цель: познакомить учащихся 7-9 классов с личностью одного из самых великих представителей музыкального искусства XIX века через интеграцию предметов специального фортепиано, музыкальной литературы и литературы.

Слово учителя.

Здравствуйте! Наша встреча посвящена личности и творчеству Ференца Листа - великого венгерского композитора XIX века.

Ф.Лист для нас интересен не только универсальностью творчества, но и ярко романтическим обликом и судьбой. Акцент сделан и на легендарном исполнительском даре Ф.Листа, секрет пианизма которого был не только в техническом совершенстве, но и в глубине ума и духа. Это был великий труженик! – Прекрасный пример для подражания юным музыкантам.

*Звучит Рапсодия №2.*

Ученик 1.

Ф. Листу

Когда в груди твоей – созвучий  
Забьёт таинственный родник  
И на чело твое из тучи  
Снисходит огненный язык;

Когда, исполняясь вдохновенья,  
Поэт и выпренный посол,  
Теснишь души своей виденья  
Ты в гармонический глагол –

Молниеносными перстами

Ты отверзаешь новый мир  
И громозвучными волнами  
Кипит, как море, твой клави́р;

И в этих звуках скоротечных,  
На землю брошенных тобой,  
Души бессмертной, таинств вечных  
Есть отголосок неземной.

(П. Вяземский)

Ученик 2. В этом посвящении слышится особое, граничащее с поклонением, отношение современников к Ф.Листу. Действительно, личность композитора поражает своим могуществом до сих пор. Среди музыкантов 19 века он выделяется своей многогранностью: ярчайший композитор эпохи и великий пианист, педагог, дирижер и общественный деятель. У этого фантастического человека на всё хватало времени и энергии.

Ученик 3. «Лучший из смертных, позволь выразить удивление перед колоссальной твоей продуктивностью. Когда я думаю о твоей деятельности, ты представляешься мне сверхчеловеком...» - писал Рихард Вагнер. Список сочинений Ф.Листа поражает воображение: оратории и мессы, симфонии и симфонические поэмы, фортепианные концерты, романсы и огромное количество пьес для любимого инструмента - фортепиано.

Ученик 4. Ференц Лист родился 22 октября 1811 года в венгерской деревеньке Доборьян. Предки его были крестьяне и ремесленники. И хотя отец композитора обладал яркими музыкальными способностями, социальное положение и материальная необеспеченность не позволили ему посвятить жизнь музыке. Но в звезду своего сына он верил безгранично.

Ученик 5. Феноменальная музыкальность пятилетнего ребёнка, его ранние успехи напоминали начало судьбы В. Моцарта, и отец сделал все возможное, что мог для развития таланта Ференца. Учителем Ф. Листа стал один из лучших педагогов того времени, ученик Л. Бетховена Карл Черни. Ему Ф. Лист оставался благодарным до конца дней своих, вспоминая Карла Черни с любовью и уважением. Именно учителю 13-летний композитор посвятил свои первые этюды.

*Звучат два Юношеских этюда (ре минор и до мажор)*

Ученик 6. Начало 19 века отмечено бурным развитием концертного пианизма. В то время, когда юный Ф.Лист приехал в Париж, город был главной ареной для выступлений музыкантов-виртуозов, демонстрирующих публике технический блеск исполнения. Ф.Лист с восторгом погружается в эту среду, сочиняя и исполняя сложнейшие по технике фантазии и этюды.

Ученик 1. 31 марта 1831года в творческой жизни Ф.Листа происходит очень важное событие: он слушает игру Николо Паганини, знаменитого скрипача, о котором ходили слухи, что он «сам дьявол». Virtuозность Н.Паганини производит на Ф.Листа потрясающее впечатление, наполняет его бесконечным восторгом, но одновременно и страхом.

Ученик 2. Теперь Ф.Лист знает, что виртуоз может быть выразителем глубочайшей сущности искусства, а не только жонглером, ловко обращающимся с музыкальным инструментом. Он осознаёт, что настоящее искусство впереди и для этого надо много трудиться. Вот фрагмент из его письма:

Ученик 3. «Ум и пальцы мои работают как одержимые. Гомер, Библия, Платон, Байрон, В.Гюго, Л.Бетховен, И.С.Бах, В.Моцарт – все здесь, вокруг меня. Я лихорадочно изучаю, размышляю над ними; кроме того, 4-5 часов в день упражняюсь - терции, октавы, сексты, тремоло, репетиции, каденции... Ах, если я только не сойду с ума, то ты, придя ко мне, найдёшь во мне художника!»

Ученик 4. Вскоре в Париж приезжает Фридерик Шопен. Ф.Лист в восхищении от его игры – изящной, оригинальной, смелой. Позже он писал: «Восторженные аплодисменты, которыми его наградили, показались мне лишь скромными знаками восхищения этим самобытным талантом, ведь он принес нам так много удивительных поэтических открытий...»

В нежной звукописи «Утешений» Ф.Листа слышен отголосок образов Ф.Шопена.

*Звучит «Утешение» Ми мажор*

Ученик 5.

Мне дорог весь мир.  
От неба до неба  
Протянуты тонкие нити.  
Болотная лилия,  
Пыльная роза,  
Цветы, и венки, и гирлянды  
Скользят и спускаются,  
Тихо касаются  
Лёгких, чуть видимых струн.  
Дивная музыка-  
Тайны гармонии  
Чуть пробуждаются;  
Тихо качаются  
В тених безмолвной души.  
От сердца до неба  
Протянуты звонкие струны.  
Мне дорог весь мир.

Ученик 6. «...Высокий, худощавый, бледное лицо, большие цвета морской волны зеленые глаза, которые внезапно вспыхивали, словно луч солнца; страдальческие и в то же время властные черты лица, - вот первое моё впечатление от юного гения, который стоял передо мною, и таинственная жизнь которого вызывала живое любопытство...»

Ученик 1. Эти слова когда-то сказала одна из самых блистательных женщин парижского высшего общества – Мари де Агу. Ф.Листом восхищались все: в его романтическом облике, в его таланте была некая магия! Но Мари не была похожа на других, и Ференц почувствовал, что их встреча – это судьба.

Ученик 2. «Итак, я видел Вас вчера вечером и не увижу сегодня. Напишите мне хоть словечко. Во всем мире жизнь для меня означает только Вы; я безутешен только оттого, что не вижу Вас. Расскажите о вчерашнем дне, о сегодняшней ночи, расскажите мне обо всём...»

Ученик 3. Мари принадлежала одной из самых древних и знатных семей Франции и была замужем за влиятельным человеком. Бежать из мира богатства и власти, частью которого была она сама, графиня Мари де Агу, было страшным шагом. Но любовь оказалась сильнее условностей.

Ученик 4. Уехав из Парижа в Швейцарию, они много путешествовали. Прекрасные горные озёра, волшебная альпийская природа вдохновляли творчество Ф.Листа. Здесь, в Швейцарии, родились программные пьесы цикла «Альбом путешественника» и первые романсы.

Отзвуки тихого счастья слышны в романсе «Как дух Лауры» на слова Виктора Гюго, посвященном Мари.

*Звучит романс «Как дух Лауры»*

Ученик 5. В 1838 году в Венгрии страшное наводнение уносит жизни тысяч человек. Боль Родины проходит через сердце Ф. Листа: «О, моя неукротимая, далекая отчизна! Мои неизвестные друзья, моя огромная семья! Что я могу сделать для них? Ведь у меня нет ничего, что делало бы меня могущественней других людей. Но все равно – вперёд! Я чувствую, что не будет мне покоя, пока я не поспешу смягчить их бедственное положение».

Ученик 6. Ф.Лист едет в Вену, где даёт в пользу пострадавших от наводнения восемь концертов, вместо предполагавшихся двух. Такая нагрузка могла бы переутомить и более сильный организм, но венская публика принимает его так восторженно, что он не чувствует усталости.

Родине, её героям, её истории, Ф. Лист посвятил множество произведений. В них – душа страны, душа гордая и прекрасная.

*Звучит пьеса для фортепиано «Печальная степь»*

Ученик 1. Лето 1841 года Ф. Лист и Мари провели на одном из островов Рейна.

Дух овеянной легендами реки вызвал в воображении Ф. Листа старинное сказание о Лорелее...

Не знаю, что стало со мною,  
Печалью душа смущена.  
Мне всё не даёт покоя  
Старинная сказка одна.

Прохладен воздух, темнеет,  
И Рейн уснул во мгле.  
Последним лучом пламенеет  
Закат на прибрежной скале.

Там девушка, песнь напевая,  
Сидит на вершине крутой.  
Одежда на ней золотая,  
И гребень в руке – золотой.

И кос её золото вьётся,  
И чешет их гребнем она.  
И песня волшебная льётся  
Неведомой силы полна.

Безумной охвачен тоскою,  
Гребец не глядит на волну,  
Не видит скалы пред собою,-  
Он смотрит туда, в вышину.

Я знаю, река, свирепея,  
Навеки сомкнется над ним.  
И это всё Лорелея  
Сделала пеньем своим.

Г. Гейне (перевод В.Левика)

*Звучит «Лорелея»*

Ученик 2. Слава Ф.Листа-виртуоза гремит по всей Европе. Послушайте фрагменты воспоминаний известнейших людей того времени.

Клара Вик: «Мы слышали Ф. Листа. Его нельзя сравнить с другими музыкантами, он – единственный в своём роде. Он вызывает ужас и восхищение, вместе с тем он достоин бесконечной любви. Темперамент его не знает границ. Это великий дух. О нём можно сказать, что его искусство – это его жизнь».

Ученик 3. В 1848 году Ф.Лист впервые едет в Россию. Концерт в Дворянском собрании... В зале – более трёх тысяч человек, среди которых много музыкантов, в том числе М.Глинка. На том концерте был и В.В.Стасов – будущий вдохновитель и организатор культурного подъёма в Русском искусстве во второй половине 19 века. Позже он вспоминал:

Ученик 4. «Мы были после концерта как помешанные, клялись, что этот день отныне и до века для нас священен... Счастливы, истинно счастливы мы, что живем, когда на свете есть такой исполнитель!»

Свои гонорары Ф.Лист часто отдавал на благотворительные цели. Это была и просто помощь разным нуждающимся музыкантам, начинающим композиторам. Так, на средства Ф.Листа был установлен памятник Л.Бетховену и организованы юбилейные концерты в его честь.

Ученик 5. С 1849 года Ф.Лист оставляет путь странствующего виртуоза. Он почти постоянно живет в Веймаре, где много сочиняет, руководит оркестром в театре, а также ведет педагогическую деятельность. Он помогает совершенствоваться молодым пианистам с разных концов мира, среди них – русский пианист Александр Зилоти. Вот его воспоминания об уроках Мастера:

Ученик 6. «Уроки происходили три раза в неделю от 4 до 6 часов вечера. Приходить учиться мог всякий, кто хочет, не платя за это ни копейки. Того типа уроков, который мы знаем сейчас, Ф. Лист не давал: он обыкновенно либо сидел рядом с вами, либо стоял напротив вас, и все оттенки, которые хотел указать, изображал на своём лице... Приходя на урок, мы клали наши ноты на рояль, а Ф. Лист выбирал, что ему хотелось слушать».

Ученик 1. Однажды А.Зилоти довелось испытать настоящее творческое потрясение. Посетив концерт популярного молодого виртуоза Антона Рубинштейна, Александр, придя к Ф.Листу, с восторгом стал рассказывать о поразившем его исполнении «Лунной» сонаты Л.Бетховена. Ф. Лист ответил: «Хорошо», - и сел за рояль.

Ученик 2. «Он начал играть... играть в маленькой комнате, на разбитом упражнении рояле. С первых нот я почувствовал, будто меня в этой комнате уже нет, а когда через четыре такта началось соль в правой руке, то я совсем ничего больше не понимал... Это был какой-то неведомый мне звук, который я теперь, через 27 лет, ещё ясно слышу... После такого исполнения я забыл, что слушал два часа назад Рубинштейна!»

Ученик 3. Эту сонату А.Зилоти никогда не играл публично; мало того, если он бывал на концертах, где её исполняли, он уходил из зала. Ему казалось, что слушать её будет не только мучительно, но это будет какое-то оскорбление, загрязнение того впечатления, которое у него осталось.

Ученик 4. В зрелые годы Ф.Лист в центр своих сочинений ставит вопрос о вечной загадке бытия: о смысле жизни и назначении человека в этом мире.

Чтобы понять жизнь, герой Ф.Листа погружается в мрачные глубины страстей и страданий, узнаёт одиночество и любовь, побеждает в себе сомнения



и верит... Словно Фауст Гёте, Ф. Лист пребывает в бесконечном поиске, и все его размышления воплощаются в творчестве.

*Звучит фрагмент Сонаты си минор.*

Ученик 5. Ференц Лист был глубоко верующим человеком. С детства он воспитывался в традициях католицизма его матушкой; в молодости был дружен с аббатом Ламенне, с которым любил вести долгие беседы о вопросах веры и церкви. В начале 60-х годов Ф.Листу довелось общаться с Папой римским Пием IX, который предложил композитору принять духовный сан. Ф.Лист соглашается. Ведь в последние годы он испытал столько горя: через три года после смерти его сына умирает и старшая дочь. 25 апреля 1865 года Ф.Лист принимает постриг в низший духовный сан и переселяется в Ватикан, где почти постоянно живет 4 года.

Ученик 6. Сочиняя духовную музыку, аббат Ференц Лист не оставляет работу в других жанрах, продолжает дирижировать и преподавать. Однако в его музыке появляется нечто новое – Ф.Лист экспериментирует, ищет новые звуковые краски, новые гармонии, словно желает заглянуть в будущее.

Слово учителя. Великий божественный дар – бессмертие! И пусть мы теперь можем слышать гениальную игру Листа только в воображении, у нас есть его музыка – музыка вечная и прекрасная.

Они уносят дух – властительные звуки!

В них упоение мучительных страстей,

В них голос плачущей разлуки,

В них радость юности моей!

Взволнованное сердце замирает,

Но я тоски не властен утолить:

Душа безумная томится и желает

И петь, и плакать, и любить!

(В.Красов «Звуки»)

*Звучит Ноктюрн «Грёзы любви»*

В подготовке сценария была использована литература:

1. Тамаш Надор. «Если бы Лист вёл дневник» - Будапешт, 1977;
2. Мильштейн Я. Лист – М., 1989;
3. Гаал Д. Лист – М., 1986;
4. Попова Г., Скудина Г. «Зарубежная музыка XIX века» - М., 1981;
5. Зилоти А. Воспоминания о Ф.Листе – Музыкальная жизнь, 2001г, № 8,9.

Музыкальные произведения Ф.Листа, прозвучавшие в исполнении учащихся и педагогов Гимназии:

1. Этюд ре минор;
2. Этюд до мажор;
3. «Утешение» ми мажор;
4. «Как дух Лауры»;
5. «Печальная степь»;
6. «Лорелея»;
7. «Грёзы любви»;
8. Рапсодия №2 (фрагмент);
9. Соната си минор (фрагмент);

**Осипенко Галина Борисовна,**  
заведующая отделением музыкально – теоретических дисциплин,  
педагог музыкально – теоретических дисциплин  
высшей квалификационной категории

**МУЗЫКАЛЬНО – ЛИТЕРАТУРНАЯ ГОСТИНАЯ,  
посвященная творчеству  
Дмитрия Дмитриевича Шостаковича**

Год 1915. Петроград. Серые колонны солдат, гулко печатая шаг, движутся к вокзалам – на фронт. Газеты пестрят списками убитых, сводками о передвижении войск. А никому не ведомый 9-летний мальчик Митя Шостакович, еще только начавший музыкальные занятия, сочиняет свою первую пьесу и называет ее «Солдат». Никто, кроме близких и друзей, не слышал эту пьесу, да автор и не претендует на известность. Просто он не может не высказаться о том, что волнует его самого и окружающих.

Год 1941 год. Война, еще более страшная, вплотную подошла к стенам Ленинграда. Вражеские бомбы и снаряды обезображивают прекрасный город. И теперь уже известный всем композитор, профессор Ленинградской консерватории Д.Д. Шостакович создает свою «Седьмую симфонию» - величественный монумент той грозной и трагической эпохе.

«Какой дьявол может победить народ, способный создавать такую музыку!» - воскликнул тогда один известный американский журналист.

Первое произведение создано мальчиком, второе – прославленным мастером. Нельзя поставить их рядом – так велика между ними разница, но есть нечто общее, что роднит их: интерес к современности, к тому значительному, что совершается вокруг. стремление всё это в музыкальных образах.

Вторая симфония посвящена октябрьской революции.

Будто механическая, мертвящая душу музыка Седьмой симфонии передает звериный облик фашизма.

В одиннадцатой симфонии (1905 год) мы слышим мучительный вопль поверженной толпы, стоны и проклятия палачам.

Двенадцатая симфония (1917 год) пронизана настороженной тишиной Дворцовой площади перед решающим штурмом Зимнего дворца, шквалом звуков, штурма, взметнувшихся победных фанфар.

Для Д.Шостаковича характерно тонкое проникновение в сокровенные глубины человеческой психики. СобираТЕЛЬНЫЙ образ героя его произведения – это образ человека, наделенного тонкой, чуткой душой, развитым интеллектом и большой восприимчивостью к окружающему.

Произведения Д.Шостаковича очень многозначны: все сложно в этом мире, сложна и музыка, отображающая его. А может ли она быть лишь благозвучной, ласкающей слух, если отображает наше великое и трагическое столетие, на протяжении которого дважды разыгрывались кровавые трагедии, мировые войны, за которые человечество поплатилось десятками миллионов жизней. Д.Шостакович проповедует борьбу – страстную, непримиримую борьбу со злом.

Значение личности композитора Д.Шостаковича не только в великом таланте. Можно быть одаренным художником и оставаться чуждым интересам своего народа. В творчестве же Д.Шостаковича гармонично сочетались огромная художественная одаренность и высокая гражданственность, верное ощущение своей эпохи.

Д.Шостакович родился 25 сентября 1906 года в Ленинграде. Отец его, инженер-химик, сотрудник Д.Менделеева, был большим любителем музыки. Обладая мягким, приятным баритоном, он с тонким вкусом исполнял на домашних вечеринках романсы и народные песни. Поэтичность, потребность в приобщении к искусству были присущи и другим членам семьи Д.Шостаковича.

Чуткой к музыке была мать будущего композитора. В юности, учась в консерватории, она подавала немалые надежды как пианистка. И хотя раннее замужество и рождение детей помешали осуществлению этих надежд, она навсегда сохранила живой интерес к музыке и стала первой музыкальной наставницей своего сына.

Успехи его поначалу не были блестящими, и ничто не предвещало того, что вихрастый, не очень покладистый мальчик станет впоследствии выдающимся музыкантом. Тем не менее, играя несложные пьесы, он неожиданно проявлял замечательно цепкую музыкальную память, абсолютный слух, а вскоре и упорство, что облегчило ему дальнейшие занятия, сделало их более интенсивными.

Развитие талантливой юноши уже в стенах Петроградской консерватории протекало стремительно и бурно. Окружающих – и профессоров, и студентов – поражала яркая разносторонняя одаренность Д.Шостаковича, блестящая музыкальная память, умение прекрасно читать с листа не только фортепианную литературу, но и сложные оркестровые партитуры.

К окончанию консерватории Д.Шостакович создает Первую симфонию, которая определила его место в советской симфонической музыке. Д.Шостакович написал всего 15 симфоний.

Мы еще раз обращаемся к Седьмой симфонии. 1941 год. Война перевернула всё, отодвинула на дальние сроки осуществление замыслов мирного времени. Вскоре после начала войны Ленинград был окружен огненным кольцом блокады, которая длилась 900 дней и ночей и унесла сотни тысяч жизней. Там, в осажденном Ленинграде, оставался и профессор Ленинградской консерватории, прославленный на весь мир композитор Д.Д. Шостакович.

В его душе зрел грандиозный замысел нового сочинения, которое должно было отразить мысли и чувства миллионов советских людей.

История мирового искусства еще не знала подобного примера, когда величественное, монументальное произведение рождалось под впечатлением происходящих в то время событий. Симфония была написана за несколько месяцев.

Общее содержание симфонии – противопоставление и борьба двух непримиримых, враждебных образов. Это уже не отвлеченные категории добра и зла, а вполне конкретные образы: мир советских людей и фашизм.

Самая значительная - первая часть симфонии. В музыке крайних разделов воплощен образ Родины. Ему противостоит злой, по-звериному жестокий образ разрушительной силы, музыкальная характеристика которого дана в среднем разделе первой части. Этот образ уникален в мировой музыке сочетанием зловещей фантастичности и предельной конкретности: страшный сгусток всего самого мрачного, безобразно-уродливого, что может возникнуть не только в реальном, но и в вымышленном мире, но это не карикатура, а источник трагедии. Столкновение двух враждебных начал составляет содержание всей первой части симфонии.

*Звучит фрагмент 1 части 7 симфонии*

### **Седьмая симфония в Москве**

Наверное, помните Вы,  
Как стужа тогда пронизала  
Ночные кварталы Москвы,  
Подъезды Колонного зала,  
  
Была непогода скупа,  
Снежком припущенная малость,  
Как будто бы эта крупа  
По карточкам нам выдавалась.  
Но город, окованный тьмой,  
С уныло ползущим трамваем,

Был этой осадной зимой  
Прекрасен и незабываем.

И эта ненастная мгла,  
В траншеях свиставшая хмуро,  
Никем до него не была  
Расписана как партитура.

Над миром катилась гроза,  
Еще никогда на концерте  
Так близко не чувствовал зал  
Присутствия жизни и смерти.

Как дом, от полов до стропил,  
Охваченный пламенем сразу,  
Оркестр, обезумев, вопил  
Одну музыкальную фразу.

Когда композитор бочком  
Пробрался к подножью рояля,  
В оркестре смычок за смычком  
Проснулись, зажглись, просияли.

Как будто из мрака ночей  
Дошли к нам порывы метели.  
И сразу у всех скрипачей  
С подставок листы полетели.

Ей пламя дышало в лицо,  
Глушила ее канонада.  
Она прорывала кольцо  
Блокадных ночей Ленинграда.

Гудела в глухой синеве,  
Весь день пребывала в дороге.  
И ночью кончалась в Москве  
Сиреной воздушной тревоги.

*Михаил Матусовский*

Исполняются следующие произведения Д.Д. Шостаковича в исполнении учащихся (или звучит фонограмма):

1. Лирический вальс;
2. Элегия;
3. Вальс-шутка;
4. Полька;
5. Фантастический танец;
6. Романс в исполнении струнного ансамбля.

Завершить нашу сегодняшнюю встречу мне хочется стихотворением А.А. Ахматовой «Музыка», которое посвящается Д.Д. Шостаковичу.

В ней что-то чудотворное горит,  
И на глазах ее края гранятся,  
Она одна со мною говорит,  
Когда другие подойти боятся.  
Когда последний друг отвел глаза,  
Она была со мной в моей могиле  
И пела, словно первая роза,  
Иль будто все цветы заговорили.

**Осипенко Галина Борисовна,**  
заведующая отделением музыкально-теоретических дисциплин,  
педагог музыкально-теоретических дисциплин  
высшей квалификационной категории

### **МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНАЯ ГОСТИНАЯ** **посвященная творчеству Сергея Васильевича Рахманинова**

Пересказать музыку словами, конечно, нельзя, и нелепо было бы пытаться делать это, но подготовить, «настроить» слушателей для восприятия той или иной музыки можно и обязательно нужно. Именно эту цель реализует такая форма урока, как музыкально-литературная гостиная.

При каких бы обстоятельствах мы не беседовали с детьми о музыке – мы ни на секунду не должны забывать о главной своей задаче - заинтересовать слушателей музыкой, эмоционально увлечь их, заразить их своей любовью к музыке. Это даже не задача, а, как говорил К.С. Станиславский, сверхзадача всей музыкально-воспитательной работы с детьми, которой должны быть подчинены все остальные задачи.

Со временем, по мере накопления опыта слушания музыки, в человеке вырабатывается способность к «самонастройке», однако умное и увлекательное слово, сопровождающее концерт, обычно с благодарностью воспринимается даже профессионалами-музыкантами. Что же касается неподготовленной

аудитории, то без преувеличения можно сказать, что от того, какое это слово и как оно будет сказано, зависит успех концерта или полная неудача.

Мы предлагаем вниманию коллег, учителей, педагогов дополнительного образования музыкально-литературную гостиную, посвящённую творчеству С.В.Рахманинова.

С.В. Рахманинов – явление уникальное в истории музыки. Он был равно велик в 3 ипостасях: композитора, пианиста, дирижера. Редко, когда природа с такой щедростью расточала свои дары на одного человека. Но безмерно одаренный, всесветно прославленный, богатый, счастливый в семейной жизни человек, С.Рахманинов был фигурой трагической. Музыкальная одаренность как бы накапливалась в роду С.Рахманиновых. Нечто подобное было с И.С.Бахом. Старинный род пекарей и музыкантов чуть не век напрягался, чтобы создать чудо И.С. Баха. Абсолютный слух был наследственным достоянием С.Рахманинова. Прадед композитора играл прекрасно на скрипке. Дед был отличным пианистом, учеником знаменитого Дж.Фильда, сочинял неплохую музыку, но он, человек старого закала, считал, что дворянину прилично лишь любительское увлечение искусством.

И отца Василия Аркадьевича осенила фамильная музыкальность, но он умел лишь бросать на ветер всё, чем владел, будь то земля, капитал или ненужное дарование. Сын был из другого материала, он не расточал, а преумножал.

Родился Рахманинов в 1873 году в селе Семеново Старорусского уезда, в наследственном имении матери. Так текли его ранние безмятежные годы, пока из-за непрактичности отца имение не пошло с молотка. Дальше жизнь разделилась меж Петербургом с ненавистной консерваторией (скучным упражнениям он предпочитал быстрый лед катка) и новгородской усадьбой бабушки. Весной 1885 года встал вопрос об исключении из консерватории нерадивого ученика Сергея Рахманинова. В его судьбу вмешался двоюродный брат Александр Зилоти, блестящий молодой пианист. Он определил Сережу в Москву к профессору Звереву, державшему бесплатный пансион для одаренных и малоимущих консерваторских учеников. Н.Зверев дал прекрасную школу С.Рахманинову, приобщил его к хорошей музыке, но их взаимоотношения не могли не закончиться разрывом. С.Рахманинов был слишком яркой индивидуальностью, чтобы вечно оставаться в роли послушного ученика. Настало время, и ему понадобилась тишина для творчества, а у Н.Зверева день-деньской звучал рояль. Уход любимого ученика смертельно обидел педагога, но он простил это С.Рахманинову, когда услышал его дипломную работу, оперу «Алеко». Со слезами обняв С.Рахманинова, старик подарил ему свои карманные часы, с которыми не расставался всю жизнь. Жизнь С.Рахманинова бедна внешними событиями. То была жизнь профессора высшей пробы, подчинившего все в себе и вокруг себя одной, но пламенной страсти – музыке.

Безмятежное детство отзвенело рано – с последней монетой, промотанной беспечным отцом. Жизнь по чужим людям, постоянная зависимость от всех и вся унижали его гордость. Он познал силу творца музыки, а аплодисменты доставались прежде всего пианисту и дирижеру. С.Рахманинов – исполнитель вечно будет затмевать С.Рахманинова – композитора.

Но случались в его жизни дни, залитые ликующим солнцем.

ЛЕТО 1890 года.

Лето первой и едва не единственной любви С.Рахманинова. Тамбовщина, усадьба Иванова, принадлежащая близким родственникам – Сатиным. Гостеприимный дом приютил Александра Зилоти с женой и Сергея Рахманинова. В этот дом наезжало много приезжего молодого народа. А там, где молодость, возникает атмосфера влюбленности. А.Зилоти влюблялся в каждую юбку, а его ревнивая жена переходила от одного обморока к другому.

Рахманинов был влюблен во всех трех сестер Скалон (в старшую – Наталью, в среднюю – балетоманку Людмилу и младшую – золотоглавую Верочку). Постепенно вся любовь сконцентрировалась на Верочке. Однако дочь генерала А.Скалона не могла стать подружкой музыканта. В день свадьбы Верочка сожгла все письма С.Рахманинова, а их было более 100. Образ ее, образ того прекрасного лета, когда так сильно цвели сирени, вошли в вещество духа С.Рахманинова, а следовательно и в музыку

### *Звучит романс С. Рахманинова «Сирень»*

Последующая жизнь С.Рахманинова не была одарена ни пламенем любви, ни мощью страсти. Женился он по убеждению, что так будет лучше для жизни и творчества на Наталье Сатиной, веря в ее человеческую надежность. В этом он не обманулся. А преданной любви Натальи Александровны хватило на них обоих. После тяжелой душевной травмы с женитьбой начался самый плодотворный период его жизни.

Фамилия С.Рахманинова была золотыми буквами выбита на стене консерватории. Успешные концерты, известность создаются 1-ый концерт для фортепиано. «Русская рапсодия», «Элегическое трио» памяти П.Чайковского. А сколько дивных романсов «В молчании ночи тайной», «Не пой красавица» и знаменитые «Весенние воды»!

С.Рахманинов приступает к работе над 1-ой симфонией. Первое и последнее ее исполнение состоялось в Петербурге. Этого было достаточно для провала. Рецензии были уничтожающими, издевательскими, С.Рахманинов уничтожил партитуру симфонии.

К счастью, один экземпляр сохранился. Его обнаружил в наше время Александр Гаук. Он восстановил, издал и исполнил Первую симфонию. И обнаружилась прекрасная музыка. Но Сергей Васильевич не мог заглянуть в наше время. Он оплатил свой симфонический дебют нервным срывом и



последующей долгой депрессией. Разочарование в своих силах обернулось годами безмолвия. Но как раз в эту трудную пору открываются новые грани музыкального гения: С.Рахманинов взял в руки дирижерскую палочку. Несколько лет он работает в оперном театре С.И.Мамонтова. В это время завязывается большая дружба с Ф.Шаляпиным. Приход нового века вдохнул свежие силы в С.Рахманинова. Его выздоровлению помог крупный врач-гипнотизер Н.Даль, сын создателя толкового словаря. Композитор посвятил ему 2-ой фортепианный концерт. Это одно из самых популярных произведений С.Рахманинова.

В начале 1902 года, весной С.Рахманинов написал 20 прелюдий для фортепиано. Каждая была маленьким шедевром, но все же ни одна не достигла популярности прелюдии до минор.

### *Звучит «Прелюдия» С. Рахманинова.*

С.Рахманинова всегда тянуло к земле. Он осуществил давнюю мечту: купил имение в Иванове, приобрел сюда великолепный рояль «Стенвей». Этот дом часто посещали друзья С.Рахманинова: А.Чехов, И.Бунин, Ф.Шаляпин, И.Северянин.

Несколько суховатую жизнь С.Рахманинова украсила нежная тайна. Где бы он ни выступал, везде ему преподносили букет белой сирени от неизвестной дарительницы.

Также у С.Рахманинова появилась умная, талантливая корреспондентка, предлагавшая ему тексты для романсов, которыми он нередко пользовался, а главное, пытавшаяся внушить уверенность в том, что молодая Россия знает и ценит его. А это было важно и нужно. Незнакомка подписывалась нотой «ре». Это была молодая поэтесса Мариэтта Шагинян. Именно она сказала С.Рахманинову, что он становится «хозяином» московской публики, хотя уже возгорелся «прометеев огонь» гениального А.Скрябина. С.Рахманинова избирают вице-президентом императорского Русского музыкального общества. И при этом он много сочиняет, концертирует в России, за границей.

Всё рухнуло в революцию. Ивановские мужики в азарте экспроприации не пощадили «доброе барина». Они разграбили дом, вышвырнули из окон второго этажа любимый «Стенвей». Стон убитого рояля тяжело отозвался в душе С.Рахманинова. Блок говорил об умении слышать революцию. С.Рахманинов слышал её, создавая романс «Весенние воды». Но сейчас скорбный вой оборванных струн заглушил для него все иные звуки. С.Рахманинов не был ни социальным, ни стихийным революционером. Дворянин и барин, всем жизненным укладом преданный старой России. Он никогда не покинул бы Родину, если б мог заниматься своим профессиональным делом, но музыкальная жизнь в России оборвалась, и никто не знал насколько. Все деньги были вложены в Ивановку, которой не стало, а большая семья требовала еды.

Когда говорят об отъезде того или иного деятеля за границу после революции, непременно отыскивают политические, социальные или идейные причины, а их зачастую не было. С.Рахманинов даже не эмигрировал, он уехал на гастроли в Швецию, куда его охотно отпустили, как отпускали подкормиться и других музыкантов: С.Прокофьева, И.Гречанинова. А.Луначарский смотрел на дело здраво: не умирать же с голоду людям, ничего не умеющим, кроме музицирования. Давайте и мы посмотрим здраво на обстоятельства жизни С.Рахманинова, от которого зависела судьба четырех человек. Он не мог не поехать. Гастроли затянулись. Рахманинов еще много лет слал продуктовые посылки, деньги в Москву оставшимся там музыкантам, да и не только музыкантам: очень помогал Игорю Северянину. Не надо забывать о том, как трудно людям строить жизнь заново. Но подросли дочери, вышли удачно замуж за границей, и разве могли расстаться с ними родители? В общем, С.Рахманинов остался там, где был, и альтернативы не было. И надо отнестись к этому просто, по-человечески. Всё вышесказанное не облегчает трагедии художника, оторванного от родной почвы. Рахманинов был слишком русским композитором, чтобы «привиться» к дереву западного искусства.

С.Рахманинов писал: «Уехав из России, потерял желание сочинять. Лишившись Родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций, родной почвы, не остается желаний творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний». На западе в ту пору проявляли тягу к узкой специализации: делай оно дело, но в совершенстве. А то, что в совершенстве можно делать три дела, не укладывалось в сознании. Дирижерская палочка лишь раз - другой оказывалась в руках С.Рахманинова. Сочинял он мало и редко. Но С.Рахманинов как исполнитель просто «приручил», покорила западную публику.

В конце 1916 года С.Рахманинов едет в Америку. Там поглощалось любое искусство: самое высокое и самое низкое. Концертировал С.Рахманинов изнурительно много. Времени для творчества почти не оставалось. Да, С.Рахманинов написал на чужбине немного, но созданное там – вершина его творчества.

В последнем своем произведении, «Симфонических танцах», С.Рахманинов достиг предела трагического пафоса, предчувствуя своим сердцем те неисчерпаемые беды, что ждут его Родину. Предчувствие не обмануло. Гитлеровская Германия напала на Советскую Россию, безмерно любимую С.Рахманиновым, кровоточащую рану его сердца. Жадно вслушивался и вчитывался он в скупые строки военной информации. Красная Армия вела оборонительные бои и отходила: отступление шло по всему фронту. Победа под Москвой вселила надежду, но затем все пошло хуже и хуже. Немцы прорвались к Кавказу. И вот тут С.Рахманинов объявляет своему импресарию, что весь сбор с гала-концерта в «Карнеги холл» он отдает в пользу Красной Армии, и просит указать это в афише и поместить туда же призыв к честным американцам делом

помочь русскому союзнику. Импресарио взвился как ужаленный: деловые круги не хотят помогать России. С.Рахманинову следует понять это и не совать драгоценные руки пианиста в политическую грязь. Сергей Васильевич отметил, что сумеет сохранить руки чистыми, но постарается сломать позорное невмешательство в схватку, от которой зависит судьба стольких людей. Импресарио говорил, что С.Рахманинов погубит карьеру, но тот ответил, что настоящий труд его жизни только сейчас и начинается. Концерт едва не провалился. К счастью, в зале сидели не только политики и ненавистники Советской власти. Были там Т. Манн, А.Ремарк, С. Льюис, А.Рубинштейн, В.Горовец. Их аплодисменты предназначались С.Рахманинову - музыканту и мужественному человеку. Сотни тысяч писем приходили С.Рахманинову со всех концов Америки. Во многие были вложены крупные чеки и крупные купюры. В фонд помощи Красной Армии пошли теплые вещи, продуктовые посылки, табак, медикаменты.

А С.Рахманинов все давал благотворительные концерты в фонд помощи родной стране.

На концерте в Медиссон-гарден, сыграв на бис прелюдию до минор, С.Рахманинов не смог встать из-за рояля. Тщетно отталкивался он руками от табуретки. Скрюченный непереносимой болью, позвоночник не давал возможности распрямиться. Уже давно поселилась в нем эта боль. Напрасно врачи предписывали покой, не совместимый с концертной деятельностью. С.Рахманинов знал, что будет играть до последнего. Охваченный восторгом, зал не замечал мучений музыканта, но за кулисами почуяли недоброе и дали занавес. К С.Рахманинову кинулись люди, помогли распрямиться. «Носилки!» - крикнул кто-то, С.Рахманинов остановил всех властным жестом: «Я должен поблагодарить публику и попрощаться». Сергей Васильевич, стиснув зубы от боли, вышел к рампе и поклонился на три стороны.

Когда его несли к машине, он посмотрел на свои руки, большие, прекрасные, измученные бесконечными кровоизлияниями в кончиках пальцев, трещинами, нежные и мягкие руки, доставившие столько высокой радости людям, и прошептал: «Милые мои руки, бедные мои руки, прощайте».

Судьба сделала последний подарок умирающему от рака позвоночника С.Рахманинову. Он дожил до разгрома шестой армии Паулюса, дожил до того великого наступления, которое завершится взятием Берлина.

Могила С.Рахманинова с деревянным русским крестом – на чужбине, на русском кладбище в Нью-Йорке. И все же тот далекий, осенний день, когда в переполненном и клокочущем разноречивыми чувствами «Карнеги-холле» его рояль заиграл для победы Советской Армии, он выполнил завет умирающего Ф.Шаляпина – вернуться.

Ученик читает стихотворение Н.П. Огарева:

В тиши ночной аккорд печальный  
Тревожит мир души моей,  
Как будто отголосок дальний  
Былого счастья, лучших дней.

Опять тоска, опять стремленье,  
И страсть, и скорбь проснулась вновь,  
Опять нет веры в сновиденья,  
Опять мучительна любовь.

О, если б вам в отчизне дальней  
Случайно как-нибудь, во сне,  
Раздался мой аккорд печальный –  
Вы вспомянули б обо мне.

И не любя, но сострадая,  
Подумали б, как в поздний час,  
Под скорбный звук изнемогая,  
Я втайне думаю о вас.

*Звучит «Вокализ» С. Рахманинова.*

Пройдут века. Но творчество великого С.Рахманинова навсегда займут достойное место в сердцах миллионов людей.

Произведения Рахманинова для исполнения в музыкально – литературной гостиной:

1. Пьеса-фантазия;
2. Романс «Островок»;
3. Романс «Сирень»;
4. Полишинель;
5. Романс «О, не грусти»;
6. Прелюдия до минор;
7. Вокализ.

