

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

Предметная лаборатория «Искусство» для одарённых детей
на базе МБОУ гимназии №10 г. Челябинска

Сборник методических статей и сценариев музыкально-литературных гостиных
Часть 3. Музыкальный профиль

Челябинск
2014

Под редакцией И.В.Осиповой, Почётного работника общего образования РФ, директора МБОУ гимназии №10.

Составители:

О.Н.Герасименко, заместитель директора по УВР;

Е.В.Турковская, заведующая кафедрой музыки.

Предметная лаборатория «Искусство» для одарённых детей на базе МБОУ гимназии №10 г.Челябинска. Сборник методических статей и сценариев музыкально-литературных гостиных. Часть 3. Музыкальный профиль / под ред. И.В.Осиповой. – Челябинск, 2014 – 49 с.

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

Муниципальное бюджетное общеобразовательное учреждение гимназия №10 г.Челябинска, 2014

Содержание

	страница
Герасименко Ольга Николаевна, заместитель директора по УВР. Организация работы с одарёнными детьми в МБОУ гимназии №10 г.Челябинска	3
Белоглазова Анастасия Игоревна, концертмейстер, первой квалификационной категории. Вокальные циклы Ф.Шуберта как этап в развитии техники фортепианного аккомпанемента.	4
Илюхина Инна Святославовна, преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории. Клавирная музыка В. А. Моцарта в истории развития пианизма. Работа над вариациями и сонатинами в младших классах на уроках фортепиано (К 255-летию со дня рождения композитора)	7
Осипенко Галина Борисовна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин высшей квалификационной категории. Петр Ильич Чайковский. Музыкально-литературная гостиная, посвященная 175-летию со дня рождения композитора	10
Дорошенко Элеонора Михайловна, преподаватель по классу фортепиано первой квалификационной категории. К 95-летию со дня рождения великого пианиста-виртуоза Эмиля Гилельса	14
Коростина Эмма Семеновна, преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории. Развитие творческого потенциала учащихся через активизацию самостоятельной деятельности.	20
Шинкаренко Людмила Георгиевна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин высшей квалификационной категории. Особенности обучения на уроках общего фортепиано	26
Скорик Елена Александровна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин высшей квалификационной категории. Формы и методы преподавания на предметах музыкально-теоретического цикла	32
Воронова Татьяна Викторовна, концертмейстер высшей квалификационной категории. Грамотное чтение с листа нотного текста – основа в работе концертмейстера	35
Мунирова Наталья Сергеевна, преподаватель по классу баяна первой квалификационной категории. Жанр сюиты в репертуаре оркестра русских народных инструментов.	37

**Герасименко Ольга Николаевна,
заместитель директора по УВР**

**Организация работы с одарёнными детьми в МБОУ гимназии №10
г. Челябинска**

Работа с одарёнными детьми и талантливой молодёжью на протяжении последних десятилетий является одним из приоритетных направлений развития Российского образования. Это направление является составляющей частью образовательной инициативы правительства РФ и Президента РФ «Наша новая школа» до 2020 года. Развитие одарённых детей лежит и в основе деятельности МБОУ гимназии № 10 г. Челябинска.

Школа № 10 - одна из старейших школ города - основана в 1937 году. С 1972 года на базе школы была открыта школа искусств, а с 1992 года начат эксперимент по отработке модели музыкально-хореографического лица на основе интеграции общего и дополнительного образования. В 2002 году по результатам аттестации и аккредитации школа получила статус гимназии с углубленным изучением образовательной области "Искусство", а в 2006 году подтвердила свой статус. Особенностью обучения в гимназии № 10 является то, что учащиеся начальной и основной школы, наряду с общеобразовательными предметами, осваивают дисциплины музыкального и хореографического профилей (специальный инструмент, концертмейстерский класс, сольфеджио, музыкальная литература, хор, оркестр, ансамблевое музицирование, импровизация и композиция; ритмика, классический, народно-сценический, историко-бытовой танец, история балета). Условия интеграции общего и дополнительного образования для развития интеллектуальной и творческой одарённости в гимназии были созданы уже давно. Это и материально-техническое обеспечение (специально оборудованные классы: балетные, оркестровые, хоровые, классы для занятия специальным инструментом и т.д.; все необходимые музыкальные инструменты), и организационно-управленческие условия (расписание учебных занятий составляется с учётом интеграции общего и дополнительного образования), и кадровое обеспечение (педагогический коллектив гимназии стабилен, высокопрофессионален: высшее образование имеет 88% педагогов; педагоги учреждения имеют государственные и отраслевые награды, учёные степени: 2 кандидата педагогических наук, 1 Заслуженный учитель РФ, 4 Заслуженных работника культуры РФ, 4 Почётных работника общего образования РФ; 79 % педагогов имеют высшую квалификационную категорию).

Какова же специфика работы с одарёнными детьми в гимназии? Специфика заложена уже в толковании нами понятий «одарённость», «одарённый ребёнок» и в отношении к проблеме проявления детской одарённости. Одарённость мы понимаем как «системное, развивающееся в течение жизни качество психики, которое определяет возможность достижения человеком более высоких, незаурядных результатов в одном или нескольких видах деятельности по сравнению с другими людьми» [1]. Одарённый ребенок — это «ребёнок, который выделяется яркими, очевидными достижениями (или имеет внутренние предпосылки для таких достижений) в том или ином виде деятельности» [1].

В психологии и педагогике существуют две крайние точки зрения: «все дети являются одарёнными» — «одарённые дети встречаются крайне редко». Сторонники одной из них полагают, что до уровня одарённого можно развить практически любого здорового ребенка при благоприятных условиях. Для других одарённость — уникальное явление, в этом случае основное внимание уделяется поиску одарённых детей. Главная цель работы педагогов гимназии №10 не поиск уже проявивших себя одарённых детей в других образовательных учреждениях города, а гармоничное интеллектуальное и творческое развитие личности каждого ребёнка, ставшего учеником гимназии. Это обусловлено тем, что в соответствии с законодательством образовательное учреждение не имеет права проводить отбор детей, основываясь на определении уровня развития их интеллектуальной и творческой сферы. Специфика гимназии накладывает определённые ограничения при приёме детей, но это ограничения физического (сколиоз, нарушения выворотности стоп, плоскостопие, отсутствие музыкального слуха т.д.) характера, которые не позволят ребёнку заниматься в музыкальном или хореографическом классе без ущерба его здоровью и психике. Отсутствие отбора в первый класс гимназии по критерию «одарённый – неодарённый» подтверждают результаты определения интеллектуального потенциала учащихся гимназии: среднегодовая численность учащихся в 2008-2009 учебном году составила 619 человек, и только у 41 (6,6 %) учащегося 1-11 классов интеллектуальный потенциал был определён как высокий, а у 130 (21 %) учащихся интеллектуальный потенциал выше среднего уровня.

И несмотря на такие показатели статистики, учащиеся гимназии ежегодно становятся победителями и призёрами международных, всероссийских, областных и городских творческих и интеллектуальных конкурсов, конференций, олимпиад. Прямая зависимость между уровнем

интеллектуального и творческого потенциала учащихся и их достижениями снимается благодаря реализации в гимназии № 10 модели развития одарённости детей. Гармоничное развитие интеллектуальной и творческой одарённости детей в гимназии № 10 становится возможным благодаря одновременной и целенаправленной работе учителей-предметников, преподавателей музыки и хореографии, научных консультантов, педагогов дополнительного образования, психолога по развитию интеллектуальных и творческих способностей детей.

Рассмотрим реализацию данной модели на примере организации работы по развитию интеллектуальной и творческой одарённости детей младшего школьного возраста в гимназии. Необходимо особо отметить важность организации данной работы на этапе начального образования, так как детский возраст — это период становления способностей и личности, это время глубоких интегративных процессов в психике ребенка, а уровень и широта интеграции определяют особенности формирования и зрелость самого явления одарённости.

Наукой доказано, что существует определенная зависимость между возрастом, в котором проявляется одарённость, и областью деятельности. Наиболее рано дарования проявляются в сфере искусства, особенно в музыке. В научной деятельности достижение значимых результатов происходит обычно позднее, чем в искусстве. Данная закономерность подтверждается фактами биографий великих людей (В.А.Моцарт, Л.В.Бетховен, Й.Гайдн и др.). Именно поэтому развитие одарённости в сфере музыки и хореографии так важно начинать с дошкольного (подготовительное отделение гимназии) и младшего школьного возраста.

Благодаря специфике гимназии, основанной на интеграции общего и дополнительного образования по направлению «Музыка» и «Хореография», уже на уровне начальной школы эффективно решается важная проблема «асинхронии развития» [1] одарённого ребёнка. Проблема одарённых детей не в том, что они талантливы, а в том, что они не являются столь же развитыми эмоционально, как интеллектуально, терпеливыми, уверенными в себе. Суть проблемы заключается в том, что очень важные сферы личности ребенка, такие как сфера эмоций и чувств, «сфера общения просто не поспевают в своём развитии за талантом ребенка» [1].

Положительным фактором в развитии одарённости учащихся начальных классов является апробация на базе гимназии федерального стандарта общего образования второго поколения, благодаря чему в учебном плане 1 и 2 классов,

помимо основных общеобразовательных предметов, появились курсы внеучебной деятельности, направленные на развитие и интеллектуальных, и творческих способностей, и способностей к исследовательской деятельности.

Такие курсы, как «Психологическая азбука», «Развитие памяти и логики», направлены на повышение эффективности адаптационного процесса к новым жизненным условиям у младших школьников, на развитие аналитико-синтетических способностей.

Курсы «Волшебный мир народного искусства», «Я живу на планете Земля», «Лего-конструирование» направлены на развитие мелкой моторики младших школьников, на умение моделировать и создавать алгоритмы, на расширение кругозора и развитие любознательности.

Курсы ритмики, классического и народно-сценического танцев, специального инструмента, сольфеджио, ансамбля, занятия в шумовом оркестре, слушание музыки и курс «Учимся играть в театр» направлены на развитие творческих способностей детей.

Курс «Приобщение младших школьников к краеведению и истории России», а также курсы информатики и английского языка носят пропедевтический характер, а курс «Исследовательская деятельность» направлен на формирование учебных и познавательных мотивов у младших школьников, умение принимать, сохранять, реализовывать учебные цели, умение планировать, контролировать учебные действия и их результат.

Важным условием развития интеллектуальной и творческой одарённости является также вовлечённость учащихся младших классов в:

- исследовательскую работу (конференции «Шаг в будущее», «Мой первый доклад», «Интеллектуалы 21 века»);
- олимпиадное движение (районные и городские олимпиады для младших школьников, олимпиада «Перспектива»);
- интеллектуальные конкурсы, игры (Эрудит-марафон учащихся «Эму» (конкурсы «Быстрый», «Умный», «Смелый», конкурс Специалистов (русский язык, математика, литературное чтение, информатика, английский язык, окружающий мир), конкурс Творческих команд), конкурсы «Кенгуру», «Русский медвежонок»; конкурсы по Лего-конструированию и оригами и т.д.). Благодаря расширению спектра конкурсов, в которых предлагается участвовать младшим школьникам, каждый ребёнок может проявить себя, самовыразиться.

- концертную деятельность (праздники «Посвящение в гимназисты», «Последний звонок», «1 сентября», Отчётный концерт гимназии, благотворительные концерты в детских садах, детских домах, Детском гематологическом центре и т.д.);
- конкурсную деятельность (городской фестиваль-конкурс «Хрустальная капель», профессиональные музыкальные и хореографические конкурсы).

Важным условием развития интеллектуальной и творческой одарённости учащихся является также проведение учителями начальных классов, учителями-предметниками и преподавателями музыки и хореографии интегрированных уроков, занятий, праздников. Яркими примерами такой интеграции являются постановки музыкальных сказок, уроки-концерты. Благодаря таким формам организации занятий каждый ребёнок может найти сферу применения своим способностям и талантам.

Подводя итог, хочется подчеркнуть, что бездарных детей нет, просто нам, взрослым, нужно приложить усилия и раскрыть таланты, заложенные в каждом ребёнке природой. Педагогам школы, а сейчас гимназии № 10, на протяжении многих десятилетий удаётся это делать на высоком профессиональном и человеческом уровне. Признанием эффективности деятельности гимназии № 10 г. Челябинска в деле развития одарённости детей стало создание на базе гимназии в 2007 году предметной лаборатории образовательной области «Искусство» для одаренных детей на средства областного и городского бюджетов, получение Муниципального Гранта для развития лаборатории в 2008 году, победа в конкурсе на соискание муниципального Гранта в 2009 году.

Список литературы:

1. Рабочая концепция одаренности (под ред. Д.Б.Богоявленской, изд. Второе [Электронный ресурс] // Школа: день за днём. Педагогический альманах, М., 2003 – Режим доступа: [http://www. den-za-dnem.ru/page.php?article=85](http://www.den-za-dnem.ru/page.php?article=85)

Белоглазова Анастасия Игоревна,
концертмейстер, первой квалификационной категории

ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ Ф.ШУБЕРТА КАК ЭТАП В РАЗВИТИИ ТЕХНИКИ ФОРТЕПИАННОГО АККОМПАНеМЕНТА.

Песня занимает в наследии Ф. Шуберта основное место и представлена шестьюстами с лишним произведениями. В фортепианном сопровождении к своим песням Ф. Шуберт открыл неизведанные дотоле выразительные возможности аккордовых звучаний и модуляций. Ф. Шуберт был одним из композиторов, совершивших переворот в этой области.

В концертмейстерской практике при обращении к великому наследию Шуберта возникает проблема точной передачи психологизма лирических образов, который не мыслим без технического мастерства музыканта и интеллектуальной переработки материала – понимания всех выразительных средств романтической эпохи Ф.Шуберта.

Процесс кристаллизации песенных принципов у Ф.Шуберта происходит постепенно. Первую вершину образует цикл «Прекрасная мельничиха»; вторая связана с созданием цикла «Зимний путь» и песен на тексты Рельштаба и Гейне.

Музыкальный язык первой лирической новеллы, повествующей о зарождении, расцвете и крушении любовных надежд юноши-мельника, дает богатый материал для характеристики внутреннего мира героя. Чувства его обостряются, приобретают сложный, конфликтный характер. Это обязало композитора расширить выразительные средства. Переосмысливая привычный склад народно-песенной мелодики, он насыщает ее декламационными элементами.

В основу всех песен положен ясный модуляционный план, опирающийся на бесспорное преобладание ведущей тональности. Все сдвиги, как правило, четко очерчены функционально и оправданы по смыслу. Каждая тональность наделена в цикле определенным смыслом.

Ведущая линия содержания «Зимнего пути» - показ неразрешимого конфликта героя с действительностью. Песни посвящены утверждению мысли о трагической обреченности героя. В этом смысле это действительно цикл «ужасных песен», как назвал это произведение сам Ф. Шуберт. Чем больше углубляет Ф. Шуберт характеристику внутреннего облика человека, тем большее значение приобретает в его творчестве показ объективного фона. В «Прекрасной мельничихе» преобладающим фоном являлось журчание ручья, в «Зимнем пути» эту роль выполняют и плеск воды, и наигрыш почтового рожка, и лай деревенских собак, и скрип флюгера, и картина природы, и шелест листвы и т.п. Когда в вокальной партии отображаются переживания героя, партия

фортепиано характеризует общую ситуацию, окружающую героя обстановку, в первую очередь «природную», передает основное, объединяющее настроение.

Если в «Прекрасной мельничихе» показ конфликта осуществляется при помощи противопоставления двух интонационных сфер, то в «Зимнем пути» этот прием уступает место целостному развертыванию мелодического материала. Ритмический пульс становится чаще. Сопровождение теснее срастается с вокальной партией, которая также обретает более импульсивный характер. Создается новый тип мелоса. Звучащие на фоне аккомпанемента декламационные интонации голоса служат выражению рвущегося наружу волнения. Отголоски порыва включаются и в фортепианную партию. Внутренняя неустойчивость, конфликтность содержания требует специфических выразительных приемов. К ним относится ладовая переменность, акцентирование субдоминантной сферы, своего рода «оцепенелость» аккомпанемента, ритмическая размеренность которого подчеркнута звонкостью слабых долей такта.

Значение партии фортепиано у Ф. Шуберта возрастает. Обогащение ее проявляется в использовании всех известных в то время возможностей инструмента. В сравнении с песнями Райхардта, Цельтера и Цумштега песни Ф. Шуберта под непосредственным влиянием бетховенской музыки демонстрируют более плотную и полнозвучную фортепианную фактуру. Если в фортепианных партиях предшественников Ф. Шуберта преобладает двухголосье, то Ф. Шуберт применяет и многоголосные созвучия. В плотной аккордовой ткани он постоянно применяет октавное удвоение баса, редкое у его предшественников. Для получения насыщенных многоголосных звучаний в фортепианных партиях своих песен он прибегает и к «накоплению» элементов такого аккорда на правой педали – приему, типичному для виртуозной фортепианной музыки значительно более позднего времени. Примечательно и расширение используемой части диапазона инструмента; оно связано с привлечением «многоэтажных» аккордовых комплексов. Ф. Шуберт применяет самые низкие басовые звуки современного ему фортепиано гораздо более свободно и непринужденно, чем его предшественники. Он расширяет объем используемой части фортепиано и вверх. Композитор постоянно прибегает как к использованию очень тихих звучаний, так и очень громких, причем нередко сопоставляет их на протяжении одной песни.

Самое новое в фортепианных партиях песен Ф. Шуберта связано с иным, чем прежде, соотношением их с вокальной партией. В большинстве дошубертовских песен вокальная партия была основным носителем содержания, а партия фортепиано – только сопровождением к ней. В сопровождении дошубертовской песни встречались характеристические элементы, однако это были по преимуществу именно элементы. У Ф. Шуберта партия фортепиано становится органичной частью произведения. Нередко она соизмерима с вокальной партией, а порой и превосходит ее.

Примечательное явление, замеченное лишь в недавнее время, представляет собой несовпадение граней фраз и построений в вокальной партии и партии фортепиано не на целые такты, а на доли тактов. Давно известна в классической музыке вторгающаяся каденция, т.е. завершение построения неустойчивой (доминантовой) гармонией, разрешающейся в тонику на сильной доле первого такта следующего построения.

О росте значения фортепианной партии в песнях Ф. Шуберта свидетельствует и то, что композитор не боится помещать ее в верхний голос выше вокальной партии. В эпоху генерал-баса подобное расположение голосов считалось нежелательным.

Для Ф. Шуберта каждый тип фактуры сопровождения является прежде всего выразителем соответствующего содержания. Аккорды - пусть и разделенные паузами – интонационно связываются, выступая как элементы единого мелодически осмысленного построения. Усложняются сами «составляющие» такого сопровождения – отдельный аккорд превращается в маленькую группу аккордов, в простейших случаях за счет его повторения, за счет введения к нему предъёма.

Более широко, нежели его предшественники, Ф. Шуберт применяет октавные дублировки вокальной партии. Этим способом Ф. Шуберт не только усиливает мелодию. Нередко в соответствии с художественным замыслом он использует в таких случаях регистровые краски. В связи с захватом очень высокого регистра создается особенно светлое, «сияющее» звучание. Совсем иную окрашенность может сообщать музыке удвоение вокальной партии в нижнюю октаву. В результате музыкальный образ, в основе которого лежит, казалось бы, безоблачно-светлая мажорная мелодия, приобретает какой-то затемненный, багровый, почти зловещий оттенок. Терцовое или секстовое удвоение вокальной мелодии применяется обычно лишь на протяжении той или иной части песни. Ограничение масштабов использования такого удвоения зачастую сообщает ему особую действенность, поскольку не возникает привыкания к этому приему.

Особенно часто встречаются в песнях Ф. Шуберта мелодически развитые и индивидуализированные басы. Порой они не менее, а даже более активны и подвижны сравнительно с вокальной партией. Именно басы часто передают у него различного рода шаг, скачку коня, размеренные движения.

Фигурационное движение в партии фортепиано шубертовских песен выступает как своеобразный тип мелодии. В дошубертовской песне такое применение фигураций было немыслимым. Шубертовская фигурационная мелодика может быть сопоставлена с одним из типов шопеновской фортепианной мелодии, широко используемым, например, в этюдах.

По сравнению с предшественниками, Ф.Шуберт чаще прибегал к прелюдиям, предвосхищающим сопровождение, или только его элемент, или только фактуру сопровождения.

Сегодня необходимо учитывать, что песня в трактовке Ф. Шуберта - жанр многоплановый. Показателем высокого профессионального уровня концертмейстера является понимание того, что Ф. Шуберт придал аккомпанементу песни значение, равноценное оркестровой партии в вокально-драматической музыке, и способность придать звучанию рояля значение эмоционально-психологического «фона» к мелодии.

Илюхина Инна Святославовна,
преподаватель по классу фортепиано
высшей квалификационной категории

КЛАВИРНАЯ МУЗЫКА В.А. МОЦАРТА В ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ПИАНИЗМА. РАБОТА НАД ВАРИАЦИЯМИ И СОНАТИНАМИ В МЛАДШИХ КЛАССАХ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО (К 250-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА).

27 января 2011г. исполнилось 255 лет со дня рождения В.А.Моцарта. Он является ярким представителем Венской классической школы, сложившейся в Австрии во второй половине XVIII века. Для каждого времени рождается свой гений. Моцарт - знаковая фигура своей эпохи, но и по прошествии столетий любовь к нему не проходит, и чем дальше мы от той эпохи, тем больше нам хочется общаться с ним. Это тот редкий случай, когда художник универсален, так как волнует душу и профессионалов, и тех людей, которые едва соприкоснулись с искусством. Его музыка заряжает положительными эмоциями, своей солнечностью и светом. Она помогает постичь мир, несёт свою энергетику космического порядка. Лейтмотивы его говорящие, а через кружево изящества мы слышим и радость, и много печали. В том и заключается парадокс, что за внешней игривостью скрывается трагедия гения.

Как Рафаэль и Байрон, Моцарт умер в расцвете своего творчества. Вена была равнодушна к смерти великого современника, и самыми тщательными поисками место его захоронения не было установлено. Он похоронен в общей могиле на кладбище святого Марка.

Около десяти лет спустя после смерти композитора его музыку стали возносить до небес. Она востребована во все времена, и каждое время трактует и понимает её по-своему. После периода классицизма наступает романтизм. Романтический век представляет его романтиком, XX век рассматривает творчество композитора с позиции реализма, XXI век - как синтез музыки и драмы, взаимопроникновение симфонизма и драматургии.

Клавирная музыка композитора отразила два важных исторических момента:

1) переход от клавесина к фортепиано и

2) стабилизацию сонатного цикла (трёхчастного в сонате и концерте). Стиль Моцарта непосредственно связан с его исполнительским искусством. Элегантная, певучая, идущая от сердца игра составила эпоху в истории пианизма. Мелодия гибка, изящна; часто декламационная, она подвижна, как итальянская оперная кантилена, но по-немецки интонационно насыщена. Страницами чистой лирики являются сонаты композитора. Моцарт - основоположник классической формы концерта. Сохранив широкую доступность, концерты приобретают симфонический масштаб. В них органически соединились импровизация и строго логическое начало, соревнование сольной партии и оркестра. В четырнадцать лет Моцарт обработал в виде четырех концертов части из других сонат композиторов. В семнадцать лет пишет первые оригинальные концерты для фортепиано с оркестром (большинство из них написаны в Вене), несколько двойных и тройных фортепианных концертов.

Музыкальный язык композитора отличается простотой, ясностью и выразительностью. Одной из важных черт является чёткое членение музыкальной ткани на относительно короткие построения, своего рода выразительные «ячейки», «зёрна», отвечающие единому структурному принципу. В этом отношении опорой композитору служили песня и танец с характерным для них принципом структурного объединения чётного числа тактов - двух, четырёх, восьми. Особое значение приобретает период из восьми тактов. Именно с периодом связано утверждение музыкальной ткани как носителя определённой выразительности художественного образа. Тема излагается в виде закруглённого периода, но состоит из ряда индивидуальных, противостоящих и уравнивающих мотивов. В силу этого музыкальная классическая тема способна интенсивно развиваться. Неслучайно вариации всегда оставались излюбленной формой творчества композитора - и как отдельной пьесы, так и симфонических и камерных произведений. В искусстве варьирования одной темы проявилась его неисчерпаемая мелодическая изобретательность. Новый тип вариаций «классических», или «строгих», сложился при смене в XVIII веке полифонии гомофонией. Развитие в них идёт путём изменения мелодической линии при неизменной форме, последовательности гармонии, тональности, темпа движения. Сама мелодия рассредоточивается во всевозможных подвижных фигурациях, отсюда название классических вариаций - фигурационные. Иногда появляются жанровые особенности - марш, песня, танец.

Работа над вариациями из оперы «Волшебная флейта».

Поэтическая музыкальная сказка на основе немецкой народной оперы (зингшпиля) «Волшебная флейта» была написана в 1791 году.

При разучивании вариаций на тему из оперы «Волшебная флейта» с учениками начальных классов следует сначала разобрать каждую руку отдельно:

1) добиться цельного и выразительного исполнения мелодии при выполнении динамического контраста (форте и пиано) в правой руке;

2) добиться свободной ориентировки в смене гармонии в левой руке. Задача: не допустить искажения мелодической линии при добавлении к ней аккомпанемента.

При прохождении первой вариации полезно поиграть левую руку аккордами, так легче сохранить независимую фразировку в правой руке. Работе над первым предложением (отдельными руками и вместе) следует уделить достаточно большое внимание. Помимо динамического контраста в элементах темы в варианте шестнадцатыми необходимо концы фраз и предложений свести на диминуэндо, объединяя их общим движением руки. После того как ученик добьётся свободного, независимого и выразительного звучания мелодии на фоне аккордов, можно перейти к игре сопровождения шестнадцатыми. В аккомпанементе нужно создать ровный фон, не «садиться» на каждую первую группу.

Соединяя руки, мелодию в правой руке можно поиграть сначала тихо, сводя к минимуму движение рук и пальцев. Всё внимание направить на сохранение ритмичности и лёгкости левой руки, придавая временно ей ведущую роль. Затем понемногу повышать роль мелодии, возвращая выразительность звучания и роль фразировки и динамики, сохранив пульсацию в левой руке. Добиваясь ритмичного исполнения, нельзя допустить появления статичности. Поэтому одна из важнейших задач работы над ритмической пульсацией состоит в умении правильно распределить опорные точки.

Вариация № 2 - опора в правой руке на первую долю, далее рука не садится на каждую ноту, а стремится продолжить движение в горизонтальном направлении. Сыграть ровно и чётко пассажи в левой руке для ребёнка является также задачей достаточно сложной. Решение проблемы постановки первого пальца, чтобы не было звукового провала, и совпадение рук по вертикали с объединением во фразу должны быть на первом месте. Добиваясь независимости движения рук, необходимо убрать излишние опоры и акценты. Только «горизонтальное» развитие музыкальной ткани способствует связному и живому развитию исполнительского процесса.

Работа над сонатинами.

Работа над сонатинами с учащимися на уроках фортепиано в школе должна проходить в единстве музыкального и технического развития. Ясное представление музыкальной задачи определяет соответствующие нормы игровых движений. Необходима организация слуха, развитие горизонтального мышления. При этом надо исходить из индивидуальных возможностей ученика, не перегружать чрезмерными задачами, особенно двигательного-технического характера. Такая перегрузка приводит к скованности пианистического аппарата и отвлекает внимание учащегося от музыкальных звуковых задач.

Только правильная организация игровых движений и понимание стиля композитора даёт желаемый результат при работе над произведениями Моцарта. Поэтому так необходимо знакомство с творчеством композитора, которое явилось высшим выражением прогрессивных достижений музыкальной культуры во всех жанрах и формах, существовавших в его эпоху.

Таким образом, активизация слуха и развитие технических навыков на начальном этапе обучения при понимании стиля композитора помогут добиться качественного исполнения фортепианных произведений В.А.Моцарта более высокой пианистической сложности (сонат, концертов) в дальнейшем профессиональном обучении.

Осипенко Галина Борисовна,
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
высшей квалификационной категории

ПЕТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНАЯ ГОСТИНАЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ 175-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА.

«Я артист, который может и должен принести честь своей Родине»

В этом году весь мир отмечает 170 лет со дня рождения великого композитора. И мы сегодня отдадим дань памяти Чайковскому, поговорим о его жизни, послушаем произведения композитора в исполнении наших учеников и преподавателей. Итак. Чайковский.

Стихотворение Некрасова Н. «В ночи, когда уснет тревога»

Родившийся в уральской глуши и достигший мировой славы, Чайковский прошел путь, полный вдохновения и тяжелого труда, знал взлеты и падения, минуты счастья и мучительных переживаний. Признанный гениальным мелодистом, именно в музыке он искал и находил ту гармонию, которой так часто не хватало ему в жизни. Вятская губерния в середине XIX века – край далекий, глухой. Добираться сюда на лошадях из столицы недели 3. Кругом леса, села, деревни да несколько городков. В один из них, Воткинск, в 1837 году приехал новый начальник Камско-Воткинского завода Илья Петрович Чайковский с дочерью Зиной от первого брака и женой Александрой Андреевной.

Илья Петрович был сыном вятского городничего, происходившего из украинских казаков. Окончив Горный кадетский корпус в Петербурге, он в 1837 году дослужился до чина подполковника. Имел репутацию человека деятельного и передового.

Александра Андреевна была почти на 20 лет младше мужа, но в образовании ему не уступала. Училище женских сирот (впоследствии

Патриотический институт), которое она окончила, являлось одним из лучших учебных заведений в Петербурге.

Через год у супругов родился сын Николай, а 7 мая 1840 года на свет появился второй мальчик – Петр. Дети росли в атмосфере любви и заботы. Лишнего баловства Александра Андреевна не допускала. В большом и радушном доме Чайковских часто собирались гости одного с ними круга. Устраивались музыкальные вечера. Илья Петрович играл на флейте, Александра Андреевна была хорошей пианисткой, прекрасно пела. В ее исполнении маленький Петя больше всего любил «Соловья» Алябьева.

Между тем семья росла. Когда родились дочь Саша и сын Ипполит, в помощь Александре Андреевне пригласили гувернантку – француженку Фанни Дюрбах. Начались занятия, и Петя, которому было 4 года, стал проситься на уроки. Уже в этом возрасте он размышлял о величии России, о Боге, о русской природе. Фанни называла своего любимца «стеклянным мальчиком» - душевный мир Петра был так хрупок, что, казалось, мог разбиться от неловкого прикосновения.

В 1848 году Чайковские покинули Воткинск и отправились в Москву, а затем в Санкт-Петербург.

Петю отдали в пансион, где он много занимался и очень уставал. Но были здесь и свои радости: уроки фортепиано с «настоящим» пианистом Филипповым, походы в оперу. Однако напряженная учеба и обилие впечатлений плохо сказались на здоровье мальчика. Его пришлось увезти в Алапаевск, куда Илья Петрович был назначен управляющим заводами. Петя снова остался без учителя музыки, но подолгу занимался самостоятельно. «Я никогда не покидаю фортепиано, которое очень радует меня, когда я грустен», - писал он Фанни Дюрбах. Еще одна радость – народные песни, которые звучали повсюду. Отголоски этих мелодий будут рассыпаны по всему творчеству Чайковского.

В Алапаевске появились на свет младшие братья Петра – близнецы Модест и Анатолий. «Каждый раз, когда я их вижу, мне кажется, что это ангелы» - пишет он Фанни. Но безмятежное детство заканчивалось.

В 1850 году Александра Андреевна везет его в Петербург в Училище правоведения. В это время настоящим потрясением становится первая услышанная им русская опера «Жизнь за царя» М.И. Глинки, который отныне будет одним из музыкальных кумиров П.И. Чайковского.

Он писал: «Глинка вдруг, одним шагом стал наряду с Моцартом, с Бетховеном и с кем угодно».

По воскресениям мальчика забирают домой, а на лето снимают просторную дачу – музыка, танцы, забавы!

В июне 1854 года в семье разразилась катастрофа – Александра Андреевна Чайковская скончалась от холеры. Удар был тяжелейшим. Эта трагедия оставила неизгладимый след в душе Чайковского.

Однако жизнь продолжалась. Илья Петрович пригласил к сыну известного преподавателя, пианиста-виртуоза Рудольфа Кюндингера. Занимались они три года. Петр делал успехи.

В 19 лет юноша окончил Училище правоведения и поступил на службу в Министерство юстиции. Но служба была скучна и утомительна.

И вот в 1861 году в жизни Чайковского назрел перелом. Ему окончательно опостылела работа в министерстве. Отец Петра Ильича верит, что у его Петруши (так он его называл) настоящий талант, и советует сыну посвятить себя музыке. Как раз в сентябре 1861 года в Петербурге открылись общедоступные музыкальные классы. Инициатором их создания был знаменитый композитор Антон Рубинштейн. Это был пролог к будущей консерватории. По сравнению со службой это был глоток свежего воздуха. Чайковский посещал занятия по теории музыки, которые вел профессор Заремба. Между тем наш герой продолжал работать в министерстве. Но чиновничья карьера его больше не интересовала. Однажды игру Чайковского услышал Антон Рубинштейн. Он спросил, не хочет ли тот заниматься у него игрой на фортепиано. Однако Чайковский отклонил это лестное предложение – он уже понял, что видит себя в будущем только композитором.

В 1862 году музыкальные классы преобразовались в первую в России консерваторию. Он пишет сестре: «Я хочу делать то, к чему меня влечет призвание, буду ли я знаменитый композитор или бедный учитель, но совесть моя будет спокойна, и я не буду иметь тяжкого права роптать на судьбу и на людей. Службу, конечно, я не брошу до тех пор, пока не буду окончательно уверен, что я артист, а не чиновник».

Окончательная уверенность пришла к концу второго года занятий в консерватории. Чайковский уходит из министерства, чтобы полностью посвятить себя музыке.

Зарабатывать на жизнь он стал уроками, экономя при этом буквально на всем, не стесняясь поношенного костюма. Петр Ильич упорно овладевает навыками композиторского мастерства, сочиняет первые произведения.

В это время в Москве брат Антона Рубинштейна Николай Григорьевич становится инициатором открытия консерватории в Москве и приглашает туда работать Чайковского. На первой странице «Московских ведомостей» появилось объявление: «Класс теории музыки П.И. Чайковского открывается по вторникам и пятницам в 11 часов утра. Плата с ученика 3 рубля в месяц!»

Сам Чайковский спустя годы написал: «Нет сомнения, что если б судьба не толкнула меня в Москву, где я прожил 12 лет, то я бы не сделал всего того, что я сделал».

Шел 1868 год. Открывался сезон итальянской труппы в Москве. П.И. Чайковский к засилию итальянцев на русской сцене относился с неприязнью, называя их «варягами». Однако он пришел на первое представление сезона – оперу Верди «Отелло». В тот вечер Петр Ильич услышал Дезире Арто, в

одновременно пленившую его своим красивым пением, артистическим обаянием и женственностью. Любимой певице Чайковский посвящает романс для фортепиано. Чувства кажутся взаимными. Петр Ильич принимает решение связать свою судьбу с Арто. Но браку противилась мать Дезире. Она считала, что Чайковский слишком молод для ее дочери (ведь он был моложе на 5 лет). Боялась она и того, что муж увезет француженку в Россию. Друзья Чайковского тоже отговаривали его от брака. Они говорили, что, став мужем известной певицы, он станет играть жалкую роль мужа известной жены. И они были правы. Во время своего летнего отъезда за границу Дезире совершенно неожиданно решила порвать с Петром Ильичом. Вскоре она вышла замуж за итальянского певца Мариано Падиллу. Это известие потрясло Чайковского.

Крушение всех надежд и глубочайшее разочарование...

Но чтобы ни происходило в личной жизни композитора, главным для него оставалось творчество: симфоническая поэма «Фатум», опера «Воевода», Первый фортепианный концерт, увертюра «Ромео и Джульетта», фортепианные пьесы...

В конце 1876 года Чайковский получил письмо от неизвестной поклонницы. В нем выражалось признательность за музыку, с которой «живется легче и приятнее». Вряд ли Петр Ильич мог предположить, что этим письмом начинается одно из самых важных знакомств в его жизни. Он только что закончил «Лебединое озеро», начал Четвертую симфонию. Однако, несмотря на растущую популярность и должность профессора Московской консерватории, Чайковский испытывал серьезные финансовые трудности.

«Неизвестная поклонница», графиня Надежда Филаретовна фон Мекк стала для Чайковского настоящим подарком судьбы. В 46 лет она осталась богатой вдовой с двенадцатью детьми на руках. Графиня станет бескорыстно помогать Чайковскому, выдавая ему по шесть тысяч рублей в год (столько он получал в консерватории). За 13 лет общения более 1000 писем написали они друг другу и никогда не встречались лично.

Летом 1877 года Чайковский неожиданно для всех женился – на одной из студенток консерватории – Антонине Ивановне Милуковой. Это был брак без любви, ничто не могло бы стать большим насилием над собственной личностью, чем этот брак. Антонина Ивановна оказалась заурядной мещанкой, лишенной чуткости и такта. Семейная жизнь обернулась кошмаром, невозможным и невыносимым. Двух чудовищных месяцев после свадьбы хватило, чтобы понять: жить с этой женщиной он не может. Брак закончился бракоразводным процессом, после которого Чайковский уезжает в Европу, чтобы прийти в себя. Смена обстановки была нужна ему как никогда. Рубенштейн дал ему отпуск. В консерваторию Чайковский больше не вернулся. Благодаря помощи Надежды Филаретовны, Чайковский смог заниматься только творчеством. Пишет оперу «Евгений Онегин», балет «Спящая красавица», «Пятую симфонию», оперу «Пиковая дама», много произведений для

фортепиано, скрипки, заканчивает Четвертую симфонию, посвящает ее фон Мекк. Это – вершина творчества Петра Ильича.

Но вот в 1890 году Чайковский получает письмо от Надежды Филаретовны, в котором она сообщила, что ввиду расстройств собственных дел она вынуждена прекратить финансовую поддержку Чайковскому. Разрыв причинил Чайковскому настоящую боль. Ведь фон Мекк была одним из очень немногих людей, которой он открывал тайники своей души.

Но жизнь шла вперед. Композитор был уже по-настоящему знаменит. Его встречали овациями, засыпали цветами. В 1891 году Чайковский впервые едет в Америку. Успех был колоссальный. Ему рукоплескали в Нью-Йорке, в концертном зале «Карнеги-Холл», рассчитанном на три тысячи человек. С успехом прошли концерты в Вашингтоне, Филадельфии – с полным аншлагом.

1892 год. Чайковский арендует двухэтажный деревянный дом на окраине Клина. Здесь Чайковский пишет вокальный концерт «Ночь», оперу «Иоланта», балет «Щелкунчик», много фортепианных пьес.

Фирма «Беккер» дарит композитору рояль, на котором он проигрывал написанное. В феврале 1893 года Чайковский приступил к созданию Шестой симфонии - «Патетической». «В симфонию эту, - писал он, - я вложил, без преувеличения, всю мою душу». Премьера состоялась 16 октября. Однако симфония была встречена публикой и критиками весьма прохладно. Нападкам в газете подверглись его опера «Иоланта» и балет «Щелкунчик». Все это Чайковский переживал очень тяжело.

Он едет в Петербург, где его прекрасно приняли. Он охотно участвовал в светских развлечениях. В ресторанах за его здоровье провозглашались тосты. В Петербурге в это время свирепствовала холера. Предполагают, что где-то он выпил сырой воды. 25 октября 1893 года Чайковского не стало. Он умер от холеры на 54-ом году жизни. И был похоронен в Санкт-Петербурге на Тихвинском кладбище Александро-Невской Лавры.

Однажды какой-то клинский извозчик, везя в дом-музей П.И. Чайковского композитора Глазунова, спросил у него, правда ли, что покойный Чайковский был «сочинителем всероссийской музыки». Насколько точное определение! Можно лишь добавить, что музыка Чайковского давно стала достоянием не только России, но и всего мира.

Дорошенко Элеонора Михайловна,
преподаватель по классу фортепиано
первой квалификационной категории

**К 95-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ВЕЛИКОГО ПИАНИСТА-
ВИРТУОЗА ЭМИЛЯ ГИЛЕЛЬСА
(1916-1985)**



С тайною тревогою
Под немолчный шум
Много он дорогою
Передумал дум.

Маршак С. В дороге

19 октября 2011 года великому пианисту-виртуозу Эмилю Гилельсу исполнилось бы 95 лет.

«Его виртуозность подавляет, она стихийна, как волнующее - не взволнованное! - явление природы. Каменная кладка его широких и крепких построений действует на аудиторию неотразимо и радостно. Его ритм управляет людьми, волны его подъёмов чуть не смывают слушателей с места. В концертных залах мира можно услышать темпы еще более быстрые, технику более искусную, более рафинированное знание инструмента, но редко какое самое изысканное пианистическое мастерство сумеет прозвучать, то есть быть услышанным после необычайно плотного, компактного, почти весомого звучания Гилельса. Любопытно тут то, что сам Гилельс, читая слова о "каменной кладке", как выяснилось впоследствии, огорчился, так как, по его словам, стремился к чему-то другому. Ну что ж, так бывает: стремишься к одному, а получается совсем другое, но разве получившееся не изумляет грандиозностью?»

Он выступал с самыми прославленными оркестрами и дирижерами; пластинки с записями произведений в его исполнении вошли в дома миллионов людей, а его обширный репертуар включал произведения композиторов от эпохи барокко до современности. Чего только не писали об Эмиле Гилельсе в советские времена, какие только слухи о нем не ходили! Да разве только в советские?! Мифотворчество продолжается по сей день. Слишком заманчивый «объект» — сталинский любимец, отчаянный смельчак, не побоявшийся на Первом конкурсе им. Чайковского присудить высшую награду американцу (в уже подзабытые сегодня 50-е годы такой шаг расценивался почти как идеологическая диверсия!). А может, совершенно другой, незнакомый?

Эмиль Гилельс родился в Одессе в 1916 году. Отец, Григорий Гилельс, работал на сахарной фабрике, мать была домохозяйкой. Через три года после Эмиля родилась его младшая сестра, Елизавета. Заниматься игрой на фортепиано Эмиль начал в возрасте пяти с половиной лет, его первым педагогом был Яков Ткач. Быстро добившись значительных успехов, Гилельс впервые выступает на публике в возрасте 13 лет в мае 1929 года, исполняя сочинения Листа, Шопена, Скарлатти и других композиторов. Я.И.Ткач чрезвычайно проницательно оценил возможности своего питомца: "Эмиль Гилельс является по своим редким способностям выдающимся ребенком. Природа одарила его замечательными руками и редким слухом, что свойственно тем, которые родились исключительно для фортепианной игры". Истинно так; он родился, чтобы стать пианистом. И в дальнейшем неоднократно отмечалась удивительная органичность его игры, какое-то внутреннее единение с клавиатурой, с инструментом.

В 1930 году Гилельс поступил в Одесскую консерваторию, а через год играл на Всеукраинском конкурсе музыкантов в Харькове. В этом же 1931 году его слушал приехавший на гастроли из Америки в Одессу Артур Рубинштейн, впоследствии не раз вспоминавший свою первую встречу с Гилельсом: "Я не нахожу слов, чтобы описать, как он играл. Скажу одно: если он когда-либо приедет в Соединенные Штаты, мне тут нечего будет делать".

Известность пришла к музыканту после его победы в 1933 году на Первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей, за которым последовали многочисленные концерты по СССР.

Окончив в ноябре 1935 года консерваторию, Гилельс едет в Москву, в Школу высшего мастерства при Московской консерватории, где его руководителем становится Г.Г. Нейгауз. Во второй половине 1930-х пианист добивается крупных международных успехов: он занимает второе место на международном конкурсе в Вене (1936). Вернувшись в Москву, Гилельс начинает преподавать в консерватории в качестве ассистента у Нейгауза.

В 1938 году в Брюсселе проходил Международный конкурс пианистов. Гилельс одержал блистательную победу. Эмиль Зауэр, ученик Ференца Листа и

Николая Рубинштейна, сказал, что не слышал такого дарования за последние полвека, иными словами - со времени своих великих учителей. Гилельс был награжден орденом «Знак Почета». На афишах он значился как «орденоносец, лауреат международных конкурсов Эмиль Гилельс».

К 1940 году его признавали «первым пианистом СССР». Гилельс являлся такой же визитной карточкой страны, как герои-летчики и спортсмены. Но не в правилах музыканта было спокойно пожинать плоды успеха - он упорно работает, не давая себе передышки. В том же году остается позади Школа высшего мастерства, и Гилельс начинает преподавать в Московской консерватории, организовав уже свой собственный класс. Впоследствии он становится ее профессором. Среди его учеников - лауреаты международных конкурсов

Началась Великая Отечественная война. Гилельс играет в воинских частях, в госпиталях, в тылу, одним из первых едет в блокадный Ленинград, часто выступая со своей младшей сестрой, скрипачкой Елизаветой Гилельс. В 1945 году он сформировал фортепианное трио вместе с Леонидом Коганом (скрипка) и Мстиславом Ростроповичем (виолончель), выступал в Потсдаме на конференции глав правительств СССР, США и Великобритании.

По окончании войны ему выпадает на долю ответственной миссии: представлять во многих странах советское искусство, искусство победившей страны. Так, в 1955 году он первым из советских музыкантов отправился на гастроли в США, где произвел сенсацию, исполнив Первый фортепианный концерт Чайковского с Филадельфийским оркестром под управлением Юджина Орманди, а вскоре дал сольный концерт в Карнеги-холле, прошедший с огромным успехом. В 1960—1970-х годах Гилельс был одним из наиболее востребованных в мире советских музыкантов, проводя на концертах и зарубежных гастролях около девяти месяцев в год.

Шли годы. Концертная деятельность Гилельса обретала глобальные масштабы. Где бы он ни играл - повсюду триумфы становились едва ли не привычным "фоном". Он выступал с самыми прославленными оркестрами и дирижерами.

Среди шедевров, ставших классикой мирового исполнительства, – сонаты и концерты Моцарта, все концерты Бетховена, Брамса и Чайковского. Трактовки Гилельса, исполнителя «объективной» манеры, чуждавшегося всяческих излишеств и «автобиографизма», всегда были образцовыми в смысле вкуса и мастерства. Западная пресса нередко подчеркивала аристократичность его артистической личности, ее «духовную замкнутость».

В 1973 г. он был удостоен Премии Роберта Шумана (ГДР).

Однако плотный рабочий график и огромный выплеск эмоций при каждом выступлении не могли не сказаться на здоровье. В 1981 году после одного из концертов в Амстердаме у него случился инфаркт, от которого ему

так и не удалось полностью оправиться, несмотря на то, что он вернулся к концертной деятельности.

12 сентября 1985 года Гилельс дал в Хельсинки концерт, оказавшийся последним в его жизни; через месяц, 14 октября, он скоропостижно скончался в Москве. Смерть Эмиля Гилельса была весьма трагичной. Вот отрывок из книги «Диалоги. Дневники» С. Рихтера: «Тем не менее, обстоятельства его смерти ужасны. Перед очередным турне он пошел в поликлинику - обычная проверка состояния здоровья. Ему сделали укол, и через три минуты он умер. Это случилось в Кремлевской больнице».

После последнего концерта в Москве Гилельс очень устал и на вопрос: «Как Вы себя чувствуете?» – ответил: «А как может чувствовать себя штангист, только что поднявший штангу весом в двести килограммов?»

Эмиль Григорьевич не любил давать интервью, редко выступал в печати. Может быть, только однажды вспомнил он о далекой одесской поре: "В детстве я мало спал. Ночью, когда уже все стихало, я доставал из-под подушки папину линейку и начинал дирижировать. Маленькая темная детская превращалась в ослепительный концертный зал. Стоя на эстраде, я чувствовал сзади себя дыхание огромной толпы, впереди в ожидании замер оркестр. Я поднимаю дирижерскую палочку, и воздух наполняется прекрасными звуками. Звуки льются сильней и сильней. Форте, фортиссимо!.. Но тут обычно приоткрывалась дверь, и встревоженная мама прерывала концерт на самом интересном месте: «Ты опять размахиваешь руками и поешь по ночам вместо того, чтобы спать? Ты опять взял линейку? Сейчас же отдай и усни через две минуты!» Днем у меня тоже были важные дела. Я написал пьесу о человеке, который хочет учиться музыке и стать знаменитостью. Премьера этой пьесы состоялась в парадном нашего дома. В спектакле были заняты все ребятишки нашего двора. Декорации и художественное оформление состояло из ковриков, тайком унесенных из дому. Я играл главную роль музыканта и умудрялся одновременно быть суфлером. Мои детские мысли были всецело поглощены музыкой".

Его мечта осуществилась, быть может, раньше, чем он ожидал.

Впечатления очевидца: "В переполненном до отказа Большом зале Московской консерватории царил всеобщее волнение. После исполненной Гилельсом фантазии на тему „Свадьба Фигаро" Моцарта - Листа весь зал встал. Незнакомые люди подходили друг к другу, обменивались восторженными возгласами и даже вступали в ожесточенные споры по поводу недостаточных, по их мнению, похвал, расточаемых по адресу Э. Гилельса. Глядя на этот жужжащий, жестикулирующий людской рой, можно было сразу и безошибочно определить, что произошло большое, радостное событие. Юноша стоял лицом к публике и раскланивался так же спокойно, как он за минуту до этого сидел за роялем и извлекал из него непостижимые звучания. Вообще, самым замечательным свойством внешнего поведения виртуоза является его полная

невозмутимость. Это не наигранное спокойствие, а естественное состояние, диктуемое физическим и психическим здоровьем и огромным эстрадным талантом".

"Первое, что отличает Гилельса, - это мужественность и волевая напряженность игры. Исполнение его совершенно чуждо сентиментальности, манерности, изнеженности. Мужественность покоряет у Гилельса не только в местах подъема, но и в сумрачных, меланхолических эпизодах, всегда у него несколько суровых и нарочито сдержанных. Художественное мышление Гилельса не знает экзальтации и вычурности. Во всем ощущается избыток здоровой энергии, естественно изливающейся из его природы... Это искусство реалистическое, жизнеутверждающее, искусство крупного плана, энергичных линий и красок".

"Гилельс - весь земной, весь на земле. Неудержимая сила жизни победно ликует в игре пианиста, расплескивается из-под его пальцев, насыщая электричеством зал: слушатели словно молодеют, их глаза блестят, кровь быстрее обращается в жилах. Стихия артиста - могучие динамические нарастания, музыка мужественная и мощная. Рояль звучит у него на редкость плотно, массивно, весомо".

Репертуар пианиста, разумеется, огромен, и невозможно здесь даже бегло коснуться всех его сторон. Тем не менее, следует указать на особый интерес Гилельса к русской классике. Всем известна поистине эталонная интерпретация Первого концерта Чайковского.

Эмиль Гилельс пользовался высочайшим авторитетом в музыкальном мире. Его постоянно приглашали в жюри крупнейших исполнительских соревнований (Париж, Брюссель и др.). Именно он возглавлял пианистическое жюри первых четырех международных конкурсов имени Чайковского. Обладая большим авторитетом, не побоялся предложить на первое место американского пианиста.

Гилельс был избран почетным членом Королевской академии музыки в Лондоне (1967), почетным профессором Будапештской консерватории (1968) и почетным академиком римской академии "Санта Чечилия" (1980), удостоен золотой медали города Парижа (1967), бельгийского ордена Леопольда I (1968) и многих других высоких наград.

Уникальность этого великого человека притягивает сердца музыкантов и всех тех, кому удалось его услышать. В наше время, благодаря техническому прогрессу, музыка в его исполнении доступна практически каждому. Она раскрывает богатый внутренний мир авторов произведений, самого исполнителя, делает выше и чище, добрее и светлее всех, кто ее слышит.

Литература.

1. Баренбойм Л. Эмиль Гилельс: Творческий портрет артиста.-М.,1990
2. Дельсон В. Эмиль Гилельс.-М., 1959.

3. Рабинович Д. Портреты пианистов.-М., 1970.
4. Хентова С. Эмиль Гилельс.-М., 1967.
5. Лауреаты Ленинской премии: Сборник.-М., 1970.
6. Гордость советской музыки.-М., 1987.

Коростина Эмма Семеновна,
преподаватель по классу фортепиано
высшей квалификационной категории

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА УЧАЩИХСЯ ЧЕРЕЗ АКТИВИЗАЦИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

«Инструментальная музыка - самый близкий друг человека, даже ещё больший, чем родители, братья и сёстры, друзья и т.д. Особенно заметно это её качество в горе. Из всех же инструментов фортепиано особенно этому отвечает. Вот почему я считаю обучение игре на фортепиано благодеянием для человека и даже хотел бы принудительно (ибо начала его совершенно невыносимы) включить его в общеобразовательную программу, но, разумеется, лишь в смысле возможного самоудовлетворения, а не для того, чтобы использовать это в обществе». (Антон Рубинштейн. Из «Короба мыслей»).

Тут есть над чем задуматься. «Близкий друг»,- с которым надо сводить «принудительно»! «Благодеяние» - «совершенно невыносимое» поначалу! А эта фантастическая идея фортепиано в общеобразовательной программе!- пусть даже «лишь в смысле возможного самоудовлетворения»- да возможно ли это вообще! Пожалуй, действительно всё идёт к тому, что мы будем обучать всех желающих, а не только специально отобранных. Умных, усидчивых и увлечённых детей. В таких условиях я ставлю перед собой задачу вырастить у себя в классе любителей музыки (от слова «любить») и лишь в отдельных случаях – давать старт будущим профессионалам. Обеспечить, развить, не погубить любовь к музыке, любовь к занятиям - вот чем я в первую очередь озадачена как педагог! Стоит упустить из виду эту цель – и из стен нашей школы может выйти человек, ненавидящий свой инструмент; сдав выпускной экзамен, он никогда больше на нём не играет. Но совершенно не собираюсь в занятиях музыкой с детьми забавляться и играть с ними, наш музыкальный диалог должен быть не только «забавным», но и серьёзным, значительным, без тени насилия и давления на личность. Владимир Леви говорил: «Развлекать детей – дело вредное». Педагогам естественных и гуманитарных наук хорошо – они учат детей познавать математику, физику, литературу и т.д., а у нас – игра

на рояле. А ведь игра – это не только и не столько развлечение, сколько труд – азартный, интересный, хотя порой довольно тяжёлый. И чем с большим интересом и даже с удовольствием ученик начинает играть на рояле, тем быстрее можно вырастить в нём требовательность к себе, стремление усовершенствовать себя.

Создание условий для проявления потребности звучать, пребывать в звуке, длить звук – главная цель занятий музыкой. В музыкальном образовании распространена привычка отношения к звуку лишь как к средству, как первоэлементу; множество их, слагаясь, образуют нечто целое – мотив, мелодию, гармонию. Но уже один звук – сам по себе – есть целый мир. В музыкальном звуке человек претворён весь, целиком, во всех подробностях, вплоть до сиюминутного состояния. Состояние человека, его сущностная энергия, складывается из энергий тела, души и духа. Эти энергии, вливаясь в звук, превращают его в тон, который делает музыку. Музыка существует в нашей жизни как живое знание и представление человека о самом себе, как средство самопознания и самовыражения. Ценно в музыке для каждого из нас то, что затрагивает лично, трогает не только душу, но и тело, так как на действие музыки отвечает весь организм (В. Медушевский). Эта активность бытия в звуке требует наличия определённых физических, душевных сил и навыков собственного творческого мышления. Если в процессе обучения педагог слишком пестует ребёнка, не учит его продуктивной самостоятельности, он может развить лишь манеру подражания и зависимость от идей, найденных другими людьми. Подражание приводит к потере своих сущностных сил, своей энергии. Своего мироощущения, а это, в свою очередь, негативно отражается на состоянии его души и тела. Может сформироваться неуверенность в себе, невозможность принимать собственные решения. Может появиться неловкость, скованность, напряжённость в теле, боли в руках, в спине, во внутренних органах, особенно у тех детей, у которых были проблемы при родах и в результате этого они физически ослаблены.

Для улучшения качества жизни ребёнка необходимо знать, что развитие его зависит от роста и формирования нервных связей организма и что функциональная зрелость нервной системы напрямую зависит от тех условий окружающей среды, в которой развивается ребёнок. Ребёнок растёт подобно растению из зерна, которое, напитавшись соками здоровой земли, может прорасти, окрепнуть, расцвести и дать здоровые плоды. В данном случае музыка является средством для целостного объединения движений тела, души и духа через тон, через звук. Единство собственных энергий человека, проявленных в звуке, активизирует все жизненно важные процессы организма. Формирование психофизиологической зрелости, здоровой психики и тела ребёнка невозможно в музыкальном образовании, где ученик лишь воплощает идеи педагога, его замысел, то есть занимается репродуктивной деятельностью.

Организация образовательного процесса в продуктивном, креативном направлении требует от педагога новых навыков, нового состояния в отношении к ученику. Создание навыков самостоятельной работы, умение читать с листа, развитие музыкального кругозора учащегося, формирование музыкально-эстетического вкуса является главной задачей учителя.

В педагогике определились два методических направления. Первое рассматривает ученика как объект, на который направлена деятельность учителя по передачи ему готовых знаний и рецептов по их применению в решении определенного круга задач. В результате вырабатывается определённый стиль мышления, основанный на формальном усвоении правил. Этот путь, преобладающий в педагогической практике, обеспечивает освоение тезауруса, но не развивает творческую инициативу, не способствует формированию самостоятельного, нестандартного мышления.

Второе направление рассматривает ученика как субъект, познающий окружающую действительность. Обучение осуществляется в постоянном поиске, напряжённой мыслительной деятельности, что способствует интеллектуальному развитию обучаемого, раскрепощению творческих потенций личности. Однако в научном познании эта вторая, более прогрессивная и методически верная концепция, в своей основе опирается на передачу накопленных специальных знаний для формирования исходного тезауруса, на определённую формализацию, введение системы понятий и правил их взаимодействия, что, кстати, является одним из серьёзных препятствий раннего приобщения детей к учебной деятельности. В своей творческой деятельности дети опираются не на формализованный, привнесённый извне тезаурус, а лишь на собственный перцептивный опыт. Отсутствие сковывающих ограничений представляет идеальную среду для развития творческих способностей. Научиться у искусства неотчуждённому отношению ко всему в мире и попытаться так изменить содержание своего образования, чтобы узнавая что-нибудь в мире, растущий человек тем самым узнавал или открывал что-то и в самом себе.

Самостоятельно «работать» над музыкальным произведением ребёнок приступает на самом раннем этапе обучения. Первое прикосновение к звукам на любом музыкальном инструменте есть вариант самопознания мира музыки. Ребёнок имеет потребность САМОСТОЯТЕЛЬНО найти понравившейся ему звук, СОСРЕДОТОЧЕННО и УСЕРДНО заниматься этим поиском, ПРИДУМЫВАТЬ разные способы игры - словом, ТВОРИТЬ, УЧИТЬСЯ, ТРУДИТЬСЯ. Роберт Шуман писал: «Слово ИГРАТЬ – очень хорошее, так как игра на инструменте должна быть тем же, что и игра с ним. Кто не играет с инструментом, не играет на нём». Далее следует этап подбора несложных одноголосных песенок, первые пробы импровизации на рояле. И вот тут пробуждается фантазия и смелость сочинительства. Я САМ. Хорошее слово «само-деятельность», но последнее время в быту оно приобретает смысл

поверхностного отношения к чему-либо, несущее отрицательную характеристику, но по сути своей замечательное. Как хорошо проявить самостоятельность именно в творчестве!

Систематически расширяя музыкальный кругозор, осваивая знания, полноценно развивая пианизм, педагог воспитывает творческую самостоятельность ученика, формирует у него музыкально-слуховые представления, предвзятое техническое овладение произведением любой сложности. В музыке, созданной гениальными музыкантами, содержится огромное знание. В любой интонации Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Чайковского свёрнут весь мир, в каждой — целостность мироощущения художника, мироощущения его национальной культуры и эпохи.

В каждом акте педагогической деятельности с необходимостью присутствуют следующие элементы: 1) передача знаний, формирование умений, навыков, 2) выработка отношений к ним, 3) указания на возможность использования их в дальнейшей самостоятельной деятельности.

В самостоятельной работе ученика над музыкальным произведением огромное значение имеет его первичное ознакомление с пьесой. Опытный исполнитель знакомится с новым произведением в первый раз с помощью прочитывания его с листа — беззвучного чтения нотного текста (прослушивания внутренним слухом) или реального исполнения на инструменте. Учащемуся, ещё до детального разбора сочинения, необходимо получить общее представление о его образно-эмоциональном содержании, жанрово-стилистических особенностях, структуре. Чем раньше сформирован у ученика целостный обобщённый образ музыкального произведения (пусть несколько упрощённый, «размытый» в деталях), тем целенаправленнее проходит в дальнейшем исполнительское овладение музыкой. Проще говоря, в результате правильного ознакомления ученик должен в существенных чертах представлять, понимать и переживать музыку, которую ему предстоит разучивать. Педагогу попутно нужно следить за общемузыкальным развитием обучающегося. Побуждать его к приобретению новых музыкально-исполнительских знаний, умений и навыков, а главное — воспитывать у него творческое отношение к выполняемой работе. Ознакомление с произведением требует от ученика активной самостоятельной ориентировки в изучаемом тексте и способах его исполнительской реализации. Педагогу при подборе произведения для изучения следует ориентироваться на актуальные возможности ученика, ставя ему только те задачи, которые он безусловно в состоянии выполнить. Тем самым соблюдается дидактический принцип доступности. Если ученик может по совету педагога самостоятельно ознакомиться с произведением, исполняя его с листа или мысленно проигрывая по нотам, то это в сильнейшей степени стимулирует его развитие.

«Педагог, воспитавший в ученике пытливість мысли, даёт ему вернейший ключ к самостоятельной творческой работе» (К. Станиславский). Развитие этих

творческих навыков протекает успешно лишь в том случае, если ученик понимает, какую художественную цель преследуют указания в тексте: аппликатура, динамический план, оттенки, штрихи и так далее. Как же идёт освоение текста: «о-своение», делание композиторского, то есть чужого текста, своим? Эта работа должна охватывать самые разные параметры записи: звуковысотный, ритмический, динамический, артикуляционный, акцентуацию, аппликатуру и т.д.

Однако самое важное значение имеет определение хотя бы некоторых жанровых и стилевых особенностей произведения, намётка возможного круга его образов. Для этого ученик должен как можно полнее использовать собственные музыкально-теоретические и исторические знания. Ему необходимы сведения об определённых чертах творческого облика композитора, исторических условиях, в которых он творил, и т. д.

Далее изучается нотный текст, в том числе всевозможные авторские указания, начиная от названия сочинения и кончая исполнительскими ремарками. Устанавливается правильный темп. Определяется музыкальный размер, уточняется, постоянный он или переменный. Необходимо выбрать единицу пульсации из нескольких возможных длительностей.

Что значит знать динамику, акцентуацию и прочее? Для начала нужно видеть эти знаки: знать, каков динамический диапазон в сочинении, где именно расположены зоны громкостных кульминаций и как они соотносятся между собой. Видеть *sf*, *rf*, то есть знаки акцентуации (и хорошо бы различать, где динамические указания переданы через указания акцентуации, ведь в фортепианной музыке Гайдна, Моцарта, Бетховена достаточно часто наблюдается именно это). Увидеть артикуляционные знаки легато, стаккато, так называемый «клинышек» и т. п. Хорошо бы при этом отличать лигу артикуляционную от лиги фразировочной, что в принципе важно. И важно не только увидеть знак, но и перевести его в душевную событийность: знаки нам что-то говорят, что-то сообщают нашей душе.

Таким образом ученику предлагается самостоятельно решать различные исполнительские задачи: непременно искать и узнавать знакомые полифонические приёмы, технические варианты, обязательно гаммообразные и арпеджированные пассажи, знакомые аккорды, используя в них нужную аппликатуру, расшифровать мелизмы. Одним словом, обобщить все свои знания и умения.

Успеху самостоятельной работы во многом способствует привычка к самоконтролю. Важно, чтобы ученик не только умел слушать собственное исполнение, но и знал, что именно во время работы нуждается в проверке. Ему надо ясно представлять себе, где чаще всего возникают фальшивые роты, неточности голосоведения, произвольные и неуместные изменения темпа. Такого рода построения требуют, естественно, особенно пристального внимания. Если ученик привыкнет в них себя проверять, то он сможет сам, без

помощи педагога, обнаружить и исправить многие недостатки своего исполнения.

Необходимо предупредить ученика, чтобы он не проделывал лишнюю или даже вредную работу - невнимательный текст, неудобная аппликатура, механическое проигрывание нот без какого-либо художественного образа. С самого начала перед ним ставится цель - получить (вернее, активно сформировать у себя) наиболее общие представления о настроении, характере и содержании произведения.

Таким образом, создаются все возможности для успешного изучения музыкального произведения самостоятельно.

Главной целью учителя является необходимость воспитывать творческую самостоятельность ученика. Сформировать у него музыкально-слуховые представления, развить музыкальный кругозор и базы оптимального усвоения репертуара как результат работы.

Овладев практическими навыками развития творческого мышления, ребёнок воспитывается активным деятелем в современном обществе, улучшает физическое, душевное и духовное здоровье.

Дидактический материал для учащихся музыкальных отделений гимназии.

Краткие указания по самостоятельной работе над музыкальным
произведением (Схема разбора)

I. Художественный разбор произведения.

1. Прочитать название произведения.

2. Определить его вид:

а) программное

б) непрограммное.

3. Прочитать фамилию автора данного произведения. Определить эпоху, стиль, художественное направление.

4. Определить жанр произведения:

в) песня (например: русская народная песня);

г) танец (вальс, полька, мазурка, гавот и т.д.);

д) марш (торжественный, шуточный, реальный);

е) сказочный (танец кукол, марш сеньора Помидора, Лунный свет);

ж) крупная форма (сонатина, соната, рондо, вариации).

5. Определить характер произведения:

з) указание темпа, смена темпа;

и) дополнительные средства выразительности и характерные указания (русские или итальянские термины);

к) динамику, знаки акцентуации.

II. Теоретический разбор произведения.

1. Определить тональность:

- а) ключевые знаки;
 - б) заключительный аккорд или последний звук - обычно Тоника.
2. Определить смену тональностей (если она есть в тексте).
 3. Определить размер и смену размеров (если они присутствуют в тексте).
 4. Определить фактуру произведения:
 - в) полифоническая (один или несколько голосов);
 - г) гомофонная (одна мелодия);
 - д) гомофонно-гармоническая (мелодия с аккомпанементом);
 - е) гармоническая (аккорды, фигурации).
 5. Определить форму произведения. Разделение на большие части, более мелкие разделы, репризы.
 6. Нарисовать графический портрет произведения:
 - а) состоит из гаммообразных последовательностей;
 - б) состоит из арпеджио;
 - в) состоит из аккордов;
 - г) направление движения мелодии (вверх, вниз, поступенно, скачками и т. д.);
 - д) определить и выявить фразировку (короткие фразы, длинные);
 - е) определить знаки сокращённого письма (репризы, вольты и т.д.).
 7. Найти и определить кульминацию всего произведения и отдельных частей (динамические оттенки, где именно расположены зоны громкостных кульминаций и как соотносятся между собой).
 8. Выявить агогические отклонения.
- III. Практический разбор произведения.
1. Проигрывание мелодии (много раз, до полного её усвоения).
 2. Разучивание подголосков в мелодии.
 3. Разучивание аккомпанемента (применяя профессиональные ЗУНЫ).
 4. Соединение мелодии и аккомпанемента или нескольких голосов.
 5. Работа над художественным исполнением.
 6. Исполнение произведения творчески, эмоционально, профессионально грамотно.

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

ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ НА УРОКАХ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО

В воспитании техники у младших школьников большое значение имеет освоение первоначальных навыков игры на фортепиано.

Правильная посадка за инструментом, приемы звукоизвлечения, хороший контакт кончиков пальцев с клавишами - та основа, без которой

немыслимо техническое и музыкальное продвижение. Игровые движения налаживаются постепенно и связаны с физическими особенностями строения рук ребенка. Не может быть единой «постановки рук», единого пути развития техники и у разных учащихся. Каждый новый ученик ставит перед педагогом новые проблемы. Но принципы, составляющие основу для воспитания пианистических навыков, должны быть неизменны.

Первый этап – период освоения первоначальных навыков игры, он составляет 3-4 месяца обучения. На этом этапе работы с начинающими используются песни, этюды, пьесы, мало отличающиеся друг от друга в фактурном отношении и по всем методическим задачам. Темпы исполнения – медленные, умеренные.

Следующий этап занимает вторую половину первого года обучения, иногда первую половину второго года обучения. Здесь технические задачи приобретают большую определенность, несколько подвижные темпы. Ученик знакомится с гаммами, аккордами.

Правильная посадка ученика за инструментом предполагает непринужденность, отсутствие напряженности спины, удобное ощущение спины, шеи, без лишней скованности позы. Чрезмерная расслабленность корпуса свидетельствует не о физической свободе, а об отсутствии внутренней собранности.

Свобода плечевого пояса, правильное ощущение и использование движений рук от плеча до кисти необходимы как для использования кантилены, так и для технического развития, т.к. пальцевая беглость не может быть воспитана без свободы всего аппарата. Чтоб объяснить маленькому школьнику, как нужно ощутить всю руку, ему предлагаются гимнастические упражнения – «движение крыла птицы». Дети довольно легко усваивают сравнение руки человека с крылом птицы. Суть этого упражнения сводится к следующему: руки сидящего за фортепиано ученика приподняты над клавиатурой, полусогнуты в локтях /локти немного отставлены/ и раздвинуты примерно на такую ширину, чтобы кисть правой руки висела над 2-ой октавой, а левой - над малой. Состояние рук, кистей несколько расслабленное. Крайней точкой «крыла» является локоть, с него и начинается «взмах», имитирующий спокойное, широкое, гибкое движение крыльев птицы. Плавный подъем локтей в стороны и вверх, влекущий за собой свободное, гибкое движение локтей, плечей, предплечий и кистей, затем такое же их опускание проводится в спокойном темпе.

Следующий этап упражнения проводится каждой рукой отдельно: ученик опускает руку на закрытую крышку фортепиано, педагог придерживает его 3-й палец на крышке /пальцы слегка присобранные / и предлагает попробовать то же движение «крыла». Несколько преувеличенное вначале, это движение вводится в разумные рамки при переходе к работе над звукоизвлечением, игре

нон легато, когда сила звука, продолжительность его потребует соответствующего движения руки.

Организация свода кисти, кистевая «рессора»

Существует различные образные сравнения, помогающие детскому восприятию: рука образовала «крышку», «домик»; держит «апельсин», «мячик». Необходимо при этом контролировать положение первого и пятого пальцев.

Ф. Шопен советовал положить руку на клавиатуру таким образом, чтобы закругленные второй, третий, четвертый пальцы приходились на три черные клавиши, а первый и пятый пальцы – на соседние белые. Это положение пальцев считается благоприятным. Уже первоначальные навыки игры на легато должны воспитывать ощущение опоры пальцев, чувство кончика пальцев. Критерием правильности ощущений служит певучий, ясный, полный звук.

Работа над «артикуляцией» пальцев, их независимость начинается с момента изучения игры легато.

В этом примере самым ярким звуком является «си»; несколько мягче, но тоже достаточно ярко звучит «ля» второго такта. Естественно, что подъем пальцев, ощущение их опоры на этих звуках будет наиболее активным. При игре легато в медленном темпе важно, чтобы начинающий не поднимал следующий палец слишком рано, - и опускал на клавишу без толчка руки, немного отводя мягкую кисть.

Большую наглядность артикуляции «переступающих» пальцев могут дать начинающему подобные вопросы:

- Идя медленно по улице, поднимаешь ли ты ноги?
- Очень высоко или так, чтобы было удобно?
- Топаешь при этом или просто ставишь?
- Попробуй изобрази это пальцами.

Движение пальцев иногда подчиняется толчком руки вниз. В результате – «тряска» рук, невозможно сыграть в подвижном темпе, ровно, четко.

Работая с учеником над артикуляцией, важно обратить внимание на первый палец. Дети часто не используют вертикальное движение этого пальца, привыкают к «пассивному» «проваливанию» его. Иногда четкость, ровность используемого нарушается именно в силу неотработанного движения первого пальца. Он должен подниматься естественно, активно, опускаться плавно и не на весь последний сустав.

«Артикуляция», независимость пальцев бывает затрудненной, если руки ученика недостаточно пластичны, без хорошего растяжения пальцев. Этот недостаток может быть несколько исправлен, если использовать упражнение и этюды, построенные на элементах арпеджио и гармонических фигурациях, когда пальцем необходимо сделать на клавиатуре большие «шаги».

Например: Шитте Л. Этюд оп. 160, № 14; Гедике А. Этюд оп. 6, № 6

Без налаживания объединительных движений кисти невозможно исполнить и хорошее «выговаривание» мотивов, а также ощущение «дыхания».

В этом примере используется активное погружение руки /крыла/ на второй палец; «переступание» с пальца на палец с отводом кисти и локтя немного в сторону движения мелодии; подъем руки в конце лиги с ощущения начала «взлета крыла».

Налаживание ощущения объединительного иногда нарушается у детей при переходе к игре легато более длинных мелодичных отрезков.

В таких случаях нужно объяснить ученику, что мелодия состоит из рядов мотивов, объединённых лигой.

Например: Гурлит К. «Этюд»

Схема движения кисти здесь такова: по мере «переступания» первого и третьего пальцев, кисть отводится к пятому пальцу, помогая ему активно «взять» главный звук «ре». Пока пятый палец придерживает клавишу, исполняя синкопу, кисть освобождается и вся рука испытывает то же ощущение, что и при исполнении короткого мотива. Для улучшения усвоения ребёнком задачи допустимо вначале расчлнить мелодию, поучить первый её элемент и наладить соответственно звучание и движение руки.

В начальном периоде обучения часто бывает затруднительным исполнение пятипальцевых последовательностей. Четвертый и пятый пальцы у начинающих обычно слабы и зависимы друг от друга. Укрепление их должно идти постепенно на материале подбираемого педагогом репертуара. Важно, чтобы кисть во время игры «помогала» объединительным движением.

В случаях, когда по смыслу исполняемого пятый палец должен сыграть достаточно крепко, движения налаживаются в соответствии с новым звуковым заданием: рука/кисть/ так же отводится в сторону к пятому пальцу, но чтобы последний звук получался ярче, в этот момент делается небольшой толчок руки от себя /к крышке инструмента/.

Примером, когда слабому пятому пальцу необходима аналогичная помощь руки, может служить и «Контрданс – экосез» из сборника Ляховицкой С.и Баренбойма Л.

Выбор этюдов – разностороннее развитие технических навыков. Для правильного подбора этюдов учитываются такие моменты: величина рук ученика, особенности их строения, растяжение пальцев и степень технической подготовленности.

Изучение этюдов распадается на следующие этапы:

1. Тщательный разбор, игра целиком или по частям.
2. Музыкальное усвоение – умение сыграть осмысленно, с правильной фразировкой, выразительно.
3. Проба этюда в более подвижном темпе, определение недостатков игры.
4. Работа над неудавшимися элементами – упражнения.
5. «Собирание» отдельных эпизодов в целый этюд, дальнейшее прибавление темпа и опять работа над необходимыми упражнениями.

Желательно, чтобы этюд возможно скорее был выучен на память. После разбора этюда наиболее эффективна работа над ним в спокойном /для начинающих /и в среднем темпе /для более подвинутых/. Слишком медленный темп мешает слышать фразировку и, в связи с этим, налаживать верные движения; слишком быстрые темпы – приводят к «забалтыванию». Нарушение четкости, ровности, свободы игры может происходить не только из-за недоступного на данном этапе темпа или вялости пальцев, но и в результате неправильного чтения пассажа, искажения контуров мотивов, его составляющих. Это лишает мелодию пассажа смысла и создает технические неполадки, так как мешает пальцами «приладиться» к клавиатуре. Чаще всего мотивы, составляющие пассаж, начинаются со слабой доли.

Например: Шитте Л. оп. 108 № 16; Гедике А. Этюд оп. 32, № 19

Встречаются пассажи, начинающиеся мотивом с сильной доли.

Например: Гедике А. Этюд оп. 32, № 7; Черни К.-Гермер Г. ч. II Этюд №

7

В этюдах с использованием арпеджио, членение на мотивы может быть связано с позициями: Черни К.-Гермер Г. Этюд № 7, т.21.

То же можно сказать и об этюдах с гаммаобразной фактурой.

Упражнения

Упражнения должны преследовать ясную цель, давать ощутимый результат, помогать учащемуся преодолевать трудности в исполняемых произведениях. Для построений упражнений используют отдельные элементы пассажей /мотивы/, которые и разучиваются разными способами.

Наиболее употребляемы следующие способы:

1.а/ многократное построение элемента на одном месте /с перерывом между повторениями/;

б/ с переносом руки по октавам; постепенное прибавление темпа во время повторений: Лекуппе Ф. Этюд №3, оп. 24.

Предположим, вычленяется второй мотив: необходимо сыграть его певуче, выразительно, с яркой фразировкой, концы пальцев ощущают дно клавиши, рука объединяет движение переступающих пальцев, отводя кисть к самому главному звуку «ми». Этот мотив можно поиграть в первой и второй октаве.

2.Бесперывное повторение элемента, использующее движение мелодии вверх и вниз.

3.Образование секвенции из вычленяемого элемента: Лемуан А. Этюд № 10, оп. 37.

4.Элемент, трудный для одной руки, можно учить обеими руками, в «зеркальном» расположении, одинаковыми пальцами.

Профессор Фейнберг С. называл такой способ упражнений – обменом опыта между левой и правой рукой.

Лекуппе Ф. Этюд № 6, оп. 17

Некоторые трудные случаи в педагогической практике, тормозящие развитие беглости и четкости пальцев:

1. Слабые, проваливающиеся в фалангах пальцы, неустойчивый свод руки.

2. Зжатость, отсутствие гибкости, эластичности кисти.

3. Плохое растяжение пальцев.

4. Вялость артикуляции, «вязкость» пальцев.

1. Упражнение слабых пальцев развивается постепенно, по мере обучения. Постоянное внимание, требовательность и терпение педагога, целенаправленность репертуара – только при этом можно добиться желаемых результатов. Обычно, с общим физическим развитием ребенка укрепляются и руки.

Укрепление слабого свода рук начинающего требует несколько продолжительной игры на нон легато, использование небольших аккордов. В дальнейшем, для укрепления неустойчивых пальцев, полезными окажутся различные мелодические и гармонические фигурации, элементы арпеджио, произведения с аккордной фактурой, характерным ритмом.

Существуют приемы укрепления пальцев и развития беглости, использующие ритмические варианты изучаемых этюдов.

Очень опасны попытки укрепить пальцы форсированием звучности, выколачивание каждого звука приводит к «тряске» руки, зажимает её.

2. Для исправления, «зжатости» важно сначала определить её причину. Если напряженность рук, пальцев происходит от общей зжатости, то необходимо наладить правильную посадку, «удобство» корпуса, свободу плечевого пояса и руки, используя музыкальные материалы, в которых нужны широкие движения, перенос руки по клавиатуре.

Зжатость кисти чаще всего происходит от неналаженных вспомогательных /объединительных/ движений кисти. В этом случае полезны этюды с гибкой мелодической линией, в которой все мотивы, повторы требуют выразительности с помощью гибкой кисти. Этюды с элементами арпеджио также способствуют исправлению зжатости кисти.

3. Недостаточное растяжение пальцев не следует форсировать. Но в практике ученика должны быть этюды с разложенными интервалами, гармоническими фигурациями, арпеджио, аккордами, подобранными с учетом физических данных учащегося.

4. «Вялая артикуляция» пальцев будет более активной на материале произведений, требующих «сухой», четкой, токатной звучности. Чем «суше» звучание, тем активнее «охватывание» пальцев клавиши.

Нередко у школьников встречается слишком грозная игра: звук получается «излишне жирным», беглость пальцев тормозится. Такие тяжелые руки бывают у физически крепких детей, не слишком ловких, подвижных. В этих случаях требуется развивать беглость не путем укрепления пальцев, а

наоборот – некоторого их облегчения. Материалом для работы могут служить этюды и упражнения, построенные на коротких мотивах, пассажах, исполняющихся легко, подвижно, на одном движении руки.

Эта работа связана с развитием слуха, музыкальности ученика и должна быть направлена педагогом таким образом, чтобы овладение двигательной стороной исполнения не превращалось для ученика в самоцель, а становилось средством для приобщения к прекрасному. Ибо понятие «фортепианная техника» означает - владение пианизмом.

Скорик Елена Александровна,
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
высшей квалификационной категории

ФОРМЫ И МЕТОДЫ ПРЕПОДАВАНИЯ НА ПРЕДМЕТАХ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ЦИКЛА.

Современное образование рассматривается как сложный процесс, создающий условия для развития личности.

Освоение новых, использование традиционных форм работы на уроках музыки направлено на развитие музыкального мышления учащихся, развитие творческих способностей, повышение мотивации к предмету.

Какими приемами добиться приобретения этих навыков – дело формы преподавания.

Формы и методы преподавания музыкально-теоретических дисциплин в школе.

Существуют различные формы обучения:

- словесные формы,
- наглядные формы,
- практические формы.

Словесные формы (рассказ, объяснение, беседа, дискуссия, лекция, работа с книгой) позволяют в кратчайший срок передать большую по объему информацию, поставить проблемы, указать пути их решения, сделать выводы.

Наглядные формы предназначаются в педагогике для ознакомления учащихся с жизненными явлениями, процессами, объектами с помощью всевозможных рисунков, репродукций.

Приоритетным видом наглядности на наших уроках является звучание музыки, предполагающее демонстрацию музыкальных произведений как в живом звучании, так и с использованием звуковоспроизводящей техники. Особую ценность в этой связи представляет исполнение музыки самими детьми: хоровое пение, пропевание отдельных тем-мелодий, вокализация, элементарное музицирование, игра на инструментах, музыкально-сценическое представление и др.

В музыкально-педагогической практике широко применяется и наглядно-зрительная форма. Например, наглядные дидактические пособия, схемы, нотные таблицы, портреты композиторов, словарь эмоциональных характеристик, репродукции, а также рисунки детей о музыке и под музыку.

К **практическим формам** относятся методы, направленные на получение информации в процессе действий, формирующих практические умения и навыки.

Если говорить о музыкальном образовании, то наиболее рациональным и правильным способом оказывается совместная музыкально-творческая деятельность учителя и учащихся. Средства для выполнения этой деятельности могут быть выражены как в предметной, так и в интеллектуальной формах.

Появление в педагогике на современном этапе методов конструирования, планирования, исследовательского метода обусловлено требованиями практики и определяют характер познавательной деятельности учащихся. Их использование подразумевает не усвоение учащимися готового знания, а выбор проблемы учителем и предъявление ее для самостоятельного решения ученикам. Такая работа проводится в три этапа:

- 1) четко сформулированная учителем задача;
- 2) совместно с учащимися решение этой задачи;
- 3) окончательный вывод, сделать который и произнести должны сами учащиеся.

В рамках музыкально-теоретических дисциплин в нашей гимназии практикуются следующие формы практической деятельности:

Уроки по методу учебного проекта формируют развитие навыков самостоятельной работы с дополнительными источниками, коммуникативности в ролевом взаимодействии, обмене информацией, мыслительной деятельности при проектировании, планировании, работе с источниками информации.

Темы уроков: «Музыкальная драматургия в балете С.Прокофьева «Ромео и Джульетта», «Творчество Фридерика Шопена», «Инструменты симфонического оркестра», «Тритоны, D7 и его обращения», «Композиторы XX века» и другие.

Научно-исследовательская деятельность учащихся охватывает различные направления. Как правило это темы, посвященные взаимосвязи разных видов искусства – музыки, живописи, поэзии, краеведческие темы, народная и духовная музыка. Вот некоторые из них: «Музыка, пронесенная через годы. История музыкальной династии Гольдфельдов», «Джаз в Стране восходящего солнца», «Творческая мастерская Е.М.Попляновой», «Тема семьи, любви и быта в песнях оренбургского казачества», «Роль духовных песнопений иеромонаха Романа в формировании культурной жизни человека, его мировоззрения».

Конкурс вокального музицирования (проводится в рамках внутришкольной олимпиады по сольфеджио) направлен на активное

взаимодействие с музыкой, ее сочинение, аранжировку, воспроизведение в различных формах исполнительской деятельности. Учащимся дается задача подобрать музыкальное произведение, разучить при содействии педагога, исполнить. Исполнение такого рода «композиций» очень увлекает ребят и развивает их музыкальность в самых разных направлениях, обогащает музыкально-исполнительский опыт детей.

Фестиваль-конкурс семейного музицирования – одна из форм работы, направленная на развитие творческого потенциала учащихся, стимулирование гармоничных отношений между родителями и детьми, развитие и сохранение традиций домашнего семейного музицирования. Семейные вокально-инструментальные ансамбли отражают в своих творческих работах вечные темы: воспитание патриотизма и гражданственности, милосердия, доброты, взаимопонимания, уважение национальных особенностей, народных традиций и семейных укладов.

Музыкально-литературные гостиные – форма, направленная на развитие музыкальной культуры школьников через «выходы» за пределы музыки (в смежные виды искусства, историю, литературу, живопись, жизненные ситуации и образы). «Гостиные» приближают великое богатство музыки, поэзии к нашим учащимся, помогают им прикоснуться к миру искусства, воплотившего все лучшее, что подарили человечеству великие музыканты всех времен и народов, начиная с Гайдна, Моцарта, Бетховена, вплоть до наших замечательных соотечественников – Прокофьева, Шостаковича, Чайковского.

Инновационные формы работы на предметах музыкально – теоретического цикла.

Процесс модернизации музыкального образования направлен на внедрение в практику новых форм работы, которые не только расширяют границы предмета, но и являются эффективным средством в формировании личности учащегося:

- изучение музыкального фольклора;
- музыка современных стилей;
- импровизация;
- моделирование художественно-творческого процесса;
- показ и анализ видеофрагментов;
- пение в сопровождении караоке.

Остановимся на народном творчестве. В нашей школе изучение этого предмета входит в курс музыкальной литературы и ведется по авторской программе. Русский музыкальный фольклор позволяет ввести детей в мир традиционной русской культуры. Большой интерес вызывают у школьников занятия, связанные с просмотром слайдов, видеофильмов, с прослушиванием образцов народной музыки, исполнением русских народных песен.

Кроме этого, мы вовлекаем детей в участие в получении знаний о народной музыкальной культуре. При этом используются формы поисково-собирающей деятельности, связанной с записыванием или сочинением частушек, народных песен, закличек, прибауток, колыбельных, обычаев и обрядов. Традиционными стали праздничные уроки, посвященные Рождеству и Святкам, Масленице. Мы украшаем класс предметами быта, ребята приносят из дома угощения. Исполняются песни, игровые сценки.

Актуальной проблемой современного музыкального образования является внедрение новых образовательных технологий: технология развивающего обучения, личностно-ориентированный подход, здоровьесберегающие технологии, интернет-технологии, которые направлены на совершенствование образовательного процесса, формирование художественно-практической компетентности учащегося.

Интернет-технологии на уроках музыки применяются таким образом, что дети сами через Интернет находят информацию о композиторах, музыкальных инструментах, значение музыкальных терминов, ведут поиск портретов композиторов, новостей музыкальной культуры. Всё это оформляется ими в виде рефератов, сообщений, наглядных пособий и т. д. Кроме этого, возможно пополнение коллекции школьной фонотеки через Интернет (записи классической музыки, народной, современной и т. д.).

В нашей школе мы создаем коллекцию, в которую входят аудио- и видеоматериалы, наглядные пособия, сценарии музыкальных гостиных, разработки уроков (в том числе по методу учебных проектов), презентации, репертуарные сборники.

Цель и задача музыкальной педагогики – создание условий для развития творческой индивидуальности учащихся, предоставление им возможности выбора направленности в обучении в зависимости от их интересов и способностей. Какими приемами добиться приобретения этих целей – дело формы преподавания.

Воронова Татьяна Викторовна,
концертмейстер высшей квалификационной категории

ГРАМОТНОЕ ЧТЕНИЕ С ЛИСТА НОТНОГО ТЕКСТА – ОСНОВА В РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА.

Общеизвестно, что нельзя стать профессиональным концертмейстером, не обладая беглым навыком чтения с листа. Умение читать с листа характеризует уровень музыканта: его интерес к музыкальному искусству, кругозор, степень профессионального владения инструментом. История знает уникальные примеры. Д.Мур в своей книге «Певец и аккомпаниатор» рассказывает о Брамсе, который с первого прочтения транспонировал «Крейцерову сонату»

Бетховена. Всем известно о феноменальной способности читать с листа С.В.Рахманинова, а также С.Рихтера, нашего великого современника.

Поэтому концертмейстеру так важно уметь профессионально читать нотный текст, уделять особое внимание развитию навыков чтения нот с листа.

Отсюда встает проблема поисков и разработки методике обучения. Чтением с листа обычно занимаются в начальных классах школы; по мере того как разучиваемый репертуар становится сложнее, эту работу прекращают. В училищах концертмейстерской практики не достаточно.

При чтении с листа развивается не только внутренний слух, но и музыкальное сознание. Важно быстро понять художественный смысл произведения, уловить самое характерное в его содержании, внутреннюю линию раскрытия музыкального образа, необходимо хорошо ориентироваться в форме, гармонической и метроритмической структуре произведения, уметь увидеть главное. Тогда открывается возможность читать не «нота за нотой», а суммарно, крупными звуковыми комплексами, видя на несколько тактов вперед.

При чтении с листа музыкального произведения очень важно умение упрощать текст, избирая самое необходимое. Трудно бывает тем пианистам, которые стараются сыграть все ноты, безнадежно пытаюсь исполнить всю фактуру. Решающим условием успеха является способность расчленять фортепианную фактуру, оставляя лишь самую минимальную основу фортепианной партии, быстро и четко представлять себе главные изменения в пьесе – характера, тональности, ритма, динамики, фактуры. «Максимум музыки и минимум нот» - говорят все опытные пианисты.

То же при Транспонировании. Прежде чем его начать, нужно отчетливо представить себе звучание произведения хотя бы в основной тональности, внутреннюю схему его развития, линию мелодико-гармонического движения. Важно мысленно «очутиться» в новой тональности, хорошо знать, как строятся в ней основные аккорды. И самое ценное – опять слышать не отдельные звуки, а их комплексы, гармонический смысл, функции аккордов.

Транспонирование на увеличенную приму не представляет собой трудности: надо мысленно подставить знаки новой тональности. Транспонирование на малую и большую секунду гораздо сложнее, так как новый текст весь меняется. В этих случаях можно сокращать текст, а партию солиста и бас оставлять как гармоническую основу. Когда транспонируем на терцию вверх, то партию правой руки надо мысленно ставить в басовый ключ, когда на терцию вниз, то партию левой руки ставим в скрипичный ключ.

Быстрота ориентировки достигается скорее теми, кто умеет подбирать по слуху. Им легче предвидеть ход музыкального развития, догадаться о тех элементах фактуры, которые они не успели заметить и осознать. Один из центральных аспектов сложной проблемы чтения с листа - координация исполнителем внутренних слуховых представлений и пианистических

движений. Проанализировать текст еще не достаточно для хорошего исполнения. Нужно уметь и пианистически реализовать свои замыслы. Для этого необходимо вырабатывать свободу ориентировки на клавиатуре, знание тональностей в различных типах техники, аппликатуре. Только при полной мобилизации всех творческих способностей пианиста будет успешно проходить процесс чтения с листа.

Концертмейстер должен обладать тонким интонационным слухом. Этот слух надо развивать. Если пианист не имел случая познакомиться с тем, как вырабатывается ощущение остроты интонации, например в классах скрипки, виолончели, в классе опытного хормейстера. – он не может иметь о ней должного представления.

Фактурные облегчения имели и будут иметь место в практике любого пианиста. Необходимость в них возникает часто, и поэтому полезно для себя выработать некоторые навыки, чтобы различные облегчающие изменения возможно было применять экспромтом, автоматически.

Упрощения необходимы в основном в особо трудных октавных, терцовых, аккордовых последованиях и репетициях. Степень упрощений во многом определяется темпом.

Облегчение исполнения октав и терций состоит в сведении их к одному (чаще верхнему) голосу или чередовании двойных и одинарных нот, ломаные октавы заменяются простыми. В пассажах из цепи аккордов оставляется только то, что возможно сыграть в заданном темпе.

Особое место занимает техника тремоло и репетиций. Продолжительное тремоло трудно и утомительно, облегчить его можно двумя способами – увеличив длительность его наименьшей моторной частицы или заменить чередование звуков, его составляющих, одновременным их повторением с сохранением метрической группировки в долях такта. Метрическое размерное тремоло удастся лучше и меньше утомляет руки. Есть правило исполнения тремоло – брать вначале все составляющие его звуки коротким аккордом, четко атакуя его, а затем начинать тремолирование. Много обычных и комбинированных упрощений и в исполнении репетиций. Любое облегчение правомерно лишь при условии сохранения образного смысла музыки и достаточной полноты звучания для его выражения.

Существуют и трудности, которые облегчить нельзя, например изложение полифонического склада. Тогда остаётся одно – добросовестно поучить это место, что тоже не исключается.

Вопросы чтения с листа сегодня приобретают особо острое звучание. Часто отсутствие этих навыков – показатель низкого профессионального уровня музыканта. Необходимо владение большим и разнообразным репертуаром. Этого нельзя достичь без свободного, беглого чтения нот.

Мунирова Наталья Сергеевна,
преподаватель по классу баяна
первой квалификационной категории

ЖАНР СЮИТЫ В РЕПЕРТУАРЕ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ.

Проблема оригинального репертуара для оркестра русских народных инструментов была и остается одной из самых актуальных, ведь именно оригинальный репертуар определяет самобытное лицо оркестра, его самостоятельное место в музыкальной культуре. И дело не только в создании народно-оркестровой музыки, сочинении произведений, но и в их анализе. Написано большое количество музыкальных произведений для русского народного оркестра различных стилей, жанров, форм, но работ, посвященных их аналитическому рассмотрению, исполнительскому анализу, чрезвычайно мало. Этот дефицит особенно наглядно проявляется в сравнении с богатством литературы, в которой исследуется симфоническая, фортепианная, скрипичная музыка.

На сегодняшний день практически нет работ обобщающего характера, дающих целостное представление о музыке для оркестра русских народных инструментов, не освещены этапы ее исторического развития, нет анализа места отдельных жанров в репертуаре оркестра, их эволюции. Не получил особенно заметного отражения в трудах исследователей и жанр сюиты, занимающий важное место в репертуарном багаже. Такое положение отрицательно сказывается и на композиторском творчестве, на репертуарной политике оркестров.

Основы для появления первых сюит были заложены «Русской фантазией» Александра Глазунова, написавшего это произведение крупной формы для Великокорусского оркестра в 1906 году.

Первые сюиты пишутся в 20-30-е годы XX в. Их создание стимулировалось возрастающей потребностью исполнителей, связанной прежде всего с введением обучения игре на русских народных инструментах в средних и высших музыкальных учебных заведениях страны.

В первое послевоенное десятилетие (на рубеже 40-50-х гг.) на острую потребность в профессиональной музыке в жанре сюиты откликнулись такие композиторы, как Н.Будашкин, Н.Холминов, Ю.Шишаков, и другие. В отличие от симфонистов предыдущего периода, они были в большей степени приобщены к практической деятельности академических исполнителей на русских народных инструментах и потому сумели разносторонне и многогранно сочетать фольклорный инструментализм с развитыми симфоническими построениями. В этом кроется одна из основных причин необычайной

жизненности и популярности этих произведений крупной формы в современной концертной практике.

Новые веяния в развитии отечественной музыки начала 1960-х годов, появление молодой плеяды талантливых исполнителей на русских народных инструментах обусловили заметные сдвиги в дальнейшем развитии композиторского творчества в жанре сюиты для оркестра русских народных инструментов.

Особенно интенсивной становится творческая деятельность двух коллективов – оркестра русских народных инструментов Центрального телевидения и Всесоюзного радио, а также русского народного оркестра имени В. В. Андреева Ленинградского радио и телевидения. В 1958 году во главе ленинградского коллектива стал Г. Дониях, а в 1959 году московский оркестр возглавил В. Федосеев. Эти разносторонне образованные музыканты, дирижеры, энергичные организаторы сумели привлечь к сотрудничеству с народным оркестром плеяду молодых талантливых авторов.

В процессе своего становления и развития жанр сюиты в музыке для русского народного оркестра претерпевал серьезные изменения.

Если в первой половине XX века в жанре сюиты оркестр русских народных инструментов являлся преимущественно лишь носителем празднично-плясового начала или открытой, светлой лирики, был ориентирован главным образом на воспроизведение танцевальной музыки в ее городской и сельской формах бытования, то теперь ему стали подвластны и более серьезные образы.

Характерными особенностями сюит для русского народного оркестра 2-ой половины XX – начала XXI вв. являются углубление содержания, насыщение музыки симфоническими приемами построения и развития музыкального материала, обновление фольклорных истоков, обогащение красочно-колористических, живописно-изобразительных и выразительных возможностей данного инструментального состава (особенно полно представленные в творчестве В. Бояшова, Г. Фрида, В. Бибергана, Б. Глыбовского, М. Кузнецова, А. Ларина).

Интерес композиторов к древним пластам национального искусства возрастает в тесной связи с расширением тематики сочинений сюитного жанра (обращение к русской истории, былинам, к облику старинных русских городов, расширение «географии» используемых песенных пластов, обращение к своеобразным, но малоизвестным широкому кругу слушателей напевам различных областей нашей страны), их образного, музыкального языка, тембровых возможностей оркестра русских народных инструментов.

Заметной становится тенденция к усилению целостности сюитных циклов, насыщению их «сквозным» дыханием, что является очень важным для практики исполнительства. Усилению целостности сюиты способствует

создание стройной драматургической линии развития, использование лейтмотивов.

Тембр приобрел значительную роль в построении произведений. Тембровые особенности большинства музыкальных произведений сюитного жанра во многом определяются как интонационной изобретательностью, проявившейся в мелодике, полифонии, метроритме, так и использованием новых выразительных средств. Все выделенные аспекты тембровых особенностей сюиты усиливают единую линию раскрытия программы от части к части.

Композиторская мысль развивается в двух направлениях: с одной стороны, это опора на композиторскую технику, сложившуюся в камерно-симфонической музыке, с другой стороны – поиск жанрово-колористических возможностей народного оркестра. И в том и в другом направлении музыка отличается высоким профессионализмом, но акцент на колористическую сторону оркестра подчас оказывается слушательски более привлекательным.

Во второй половине XX-начале XXI вв. появляется большое количество композиторов из разных областей нашей страны (Москва, Санкт-Петербург, Нижний Новгород, Красноярск, Улан-Удэ, Пермь, Екатеринбург, Челябинск и Челябинская область, Башкортостан и др.).

Плодотворно в жанре сюиты работают уральские композиторы (Е. Гудков, В. Веккер, М. Кузнецов, А. Мордухович, Р. Бакиров, А. Бызов). Активному обращению к народно-инструментальной музыке способствует музыкальная атмосфера, где видное место занимают исполнители на народных инструментах, разнообразные художественные коллективы и солисты-инструменталисты. Именно благодаря их деятельности новые сочинения обретают первую интерпретацию, получают путевку в жизнь.

В заключении скажем, сюитный цикл, состоящий из разнохарактерных частей, предоставил наиболее благоприятные возможности как для раскрытия новых тембровых граней русского народного оркестра, так и для аккумуляции традиций фольклорного музицирования.