

Учреждение образования
«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина»

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ МУЗЫКИ С ПРАКТИКУМОМ

Учебно-методический комплекс
для студентов специальности 1-01 02 01 Начальное образование
психолого-педагогического факультета

Брест
БрГУ имени А.С.Пушкина

2016

УДК 372.016:78*40(075.8)

ББК 85.31я73

3-38

*Рекомендовано редакционно-издательским советом учреждения образования
«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина»*

Рецензенты:

доктор педагогических наук, профессор кафедры
музыкально-педагогического образования БГПУ имени М. Танка,

Е.С. Полякова

кандидат филологических наук, доцент БрГУ имени А.С. Пушкина

С.С. Коцевич

Захарчук, Л.А. , Захарчук, А.М.

3-38

Методика преподавания музыки с практикумом : учебно-методич. комплекс / Л.А. Захарчук, А.М. Захарчук ; Брест. гос. ун-т имени А.С. Пушкина. – Брест : БрГУ, 2016. – 279 с.

ISBN 978-985-473-918-2.

Учебно-методический комплекс содержит теоретические и практические материалы, необходимые студентам в процессе формирования знаний в области методики преподавания музыки, совершенствования музыкально-исполнительских умений и навыков практической педагогической деятельности, позволяющих осуществлять работу по музыкальному воспитанию личности.

Комплекс адресован студентам психолого-педагогического факультета специальности 1-01 02 02 Начальное образование, педагогам, осуществляющим образовательную деятельность по музыкально-эстетическому воспитанию детей.

УДК 372.016:78*40(075.8)

ББК 85.31я73

ISBN 978-985-473-918-2

© УО «Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина», 2016

ВВЕДЕНИЕ

В формировании социально-личностных компетенций, включающих культурно-ценностные ориентации, знание идеологических, нравственных ценностей общества и государства и умение следовать им, особая роль принадлежит предметам эстетического цикла. Эти предметы направлены на духовное совершенствование человека, активно формируют мироощущение, мировосприятие и мировоззрение личности. Важную роль в этом процессе выполняет музыкальное искусство.

На основании образовательных стандартов высшей школы по специальности 1-01 02 02 «Начальное образование» в учебные планы вузов Республики Беларусь включены предметы по музыкальной подготовке учителей начальных классов, в том числе и «Методика преподавания музыки с практикумом», компонентами которого являются игра на музыкальном инструменте и исполнение песни под собственный аккомпанемент.

Обучение игре на инструменте позволяет широко использовать его при проведении уроков музыки в школе. Кроме того, общение с музыкальным инструментом является средством музыкально-эстетического развития личности будущего учителя и формирования его духовной культуры. Согласно Образовательному стандарту ОСРБ 1-01 02 02-2008, будущий учитель должен иметь представление о музыке как искусстве отражения действительности в звуковых, художественных образах, о средствах музыкальной выразительности, о разнообразии художественных функций аккомпанемента. Ему необходимо знать основы нотной грамоты и элементы музыкального языка, основные певческие навыки, специфику чтения с листа сольных и ансамблевых произведений.

Молодой специалист должен уметь использовать знания при организации музыкально-познавательной деятельности школьников, навыки самостоятельной работы над музыкальным произведением в развитии исполнительского мастерства, навыки чтения с листа музыкальных произведений различных жанров и стилей, навыки аккомпанемента солисту, подбора на слух мелодии и ее аккомпанемента, приемы транспонирования.

Учебно-методический комплекс «Методика преподавания музыки с практикумом» разрабатывался на основании типовой учебной программы для высших учебных заведений «Практикум по школьному репертуару» для специальности 1-01 02 02-03 «Начальное образование. Музыкальное искусство» (рег. № ТД-П 228 от 06.06.2007 г.), а также типовой учебной программы для высших учебных заведений «Методика преподавания

музыки с практикумом» для специальности 1-01 02 02-02 «Начальное образование». (рег. № ТД-А 466 от 10.03.2014 г.).

Цель данного комплекса – способствовать эффективной самостоятельной работе студентов в процессе освоения музыкально-исполнительских умений и навыков (инструментальных и певческих) в объеме, позволяющем осуществлять учебную и внеклассную деятельность в области музыкально-эстетического воспитания детей.

Материалы учебно-методического комплекса способствуют решению следующих профессиональных **задач**:

1. Формирование представлений о специфике, технических и выразительных возможностях музыкального инструмента.

2. Формирование музыкально-исполнительских умений и навыков, необходимых для выразительного исполнения произведений школьно-педагогического репертуара различных стилей и жанров.

3. Овладение знаниями о средствах музыкальной выразительности.

4. Овладение навыками художественно-педагогического анализа музыкального произведения.

5. Овладение навыками самостоятельной работы над музыкальным произведением.

Данный учебно-методический комплекс содержит четыре раздела, представленных следующими компонентами: введение, содержание учебной программы, комплекс заданий для самостоятельной работы студентов, контролирующий блок, приложения.

Введение включает информацию о целях и задачах УМК, особенностях его структуры.

Содержание учебной программы определяет значимость музыкального искусства в эстетико-педагогической подготовке будущего учителя, в развитии его профессионально-творческих способностей, роль эстетических и художественных ценностей в учебно-образовательном процессе вуза.

Программа состоит из содержания тем, где определяются цель, задачи и содержание курса «Методика преподавания музыки с практикумом», примерного тематического плана, содержания учебного материала.

Комплекс заданий для самостоятельной работы студентов предполагает изучение основ музыкальной грамоты; освоение игры на фортепиано; практическое освоение элементов музыкальной выразительности; овладение методами и приемами работы с музыкальным материалом школьно-песенного репертуара.

Контролирующий блок включает требования для зачета по годам обучения, в которых отражена система промежуточного и итогового

контроля качества усвоения знаний, навыков и умений студентов: коллоквиум, контрольный урок, зачет.

В УМК включены подразделы «Подготовка студента к работе над аккомпанементом», «Развитие творческих способностей у студентов по музыкальному практикуму в процессе освоения инновационных технологий», «Содержательные “блоки” интеграции учебно-методического, развивающего материала по музыкальному практикуму»; контролирующий блок, словари, приложения.

Задачи и содержание учебного курса раскрывают специфику учебно-воспитательного процесса, направленного на формирование исполнительских умений будущих педагогов, овладение навыками аккомпанирования, развитие способностей музыкально-теоретического и художественно-педагогического анализа школьного репертуара.

«Подготовка студента к работе над аккомпанементом».

В разделе раскрываются методы и приемы работы над художественно-выразительным аккомпанированием, которое способствует формированию музыкально-эстетического вкуса, передавая образно-содержательные, драматургические, интонационно-ритмические особенности музыкального произведения, его темповую, динамическую характеристику.

«Развитие творческих способностей у студентов по музыкальному практикуму в процессе освоения инновационных технологий».

В разделе определены задания для многовариантного решения музыкально-педагогических задач, предложены аналитические, развивающие, художественно-моделирующие упражнения, способствующие более глубокому освоению программного материала, в том числе с использованием инновационных технологий.

«Содержательные “блоки” интеграции учебно-методического, развивающего материала по музыкальному практикуму».

Раздел представляет пять смыслообразующих блоков, включающих творческую деятельность, творческое самообучение, импровизацию, усвоение понятий музыкального искусства и общих художественных закономерностей.

Раздел «Словари» предлагает вниманию студентов *краткий музыкальный словарь*, который включает традиционные понятия, применяемые в музыкальном искусстве, и охватывает основные вопросы истории, теории и исполнительской практики, а также *словарь иностранных музыкальных терминов*. Заложенная в них информация может быть использована студентами на протяжении всего периода изучения курса «Методики преподавания музыки с практикумом».

Приложения содержат следующие материалы: критерии оценивания по дисциплине «Методика преподавания музыки с практикумом», примерный учебный репертуар, рекомендации по самостоятельному освоению программных произведений, список рекомендуемых произведений для школьно-песенного и инструментального репертуара, образцы белорусских народных и детских песен для аккомпанемента и аранжировки, словарь определений эмоционального содержания музыки, список литературы, динамическая ритмодекламация, примерные планы конспектов уроков музыки и воспитательных мероприятий по приобщению учащихся к музыкальному искусству.

ПРОГРАММНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ

Содержательная характеристика курса

Курс «Методика преподавания музыки с практикумом» дает возможность подготовить студентов к проведению уроков музыки в школе учителями непрофилирующих дисциплин. Будущий учитель должен иметь представление о музыке как искусстве отражения действительности в звуковых, художественных образах, о современных требованиях к учителю музыки, о развитии художественных и музыкальных стилей. Ему необходимо знать возрастные особенности музыкального развития учащихся, элементы музыкального языка, основы певческой и музыкальной культуры.

Цель дисциплины – формирование у студентов основ педагогического мастерства в области преподавания уроков музыки в общеобразовательной школе.

Основные задачи дисциплины:

– сформировать у студентов основные певческие навыки (дыхание, звуковедение, артикуляция, дикция) и научить их элементарным приемам игры на музыкальном инструменте;

– сформировать у будущих преподавателей представление о специфических особенностях музыкального искусства, музыкальных стилях, жанрах, формах, видах музыкального исполнительства;

– сформировать у будущих специалистов основные практические умения и навыки музыкально-педагогической работы в школе.

В результате изучения учебной дисциплины «Методика преподавания музыки с практикумом» студент **должен знать:**

- основы музыкальной грамоты;
- особенности организации певческого дыхания и звуковедения;
- основные музыкальные стили, жанры, формы, виды музыкального исполнительства;
- особенности преподавания учебного предмета «Музыка»;

– методику проведения урочных и внеклассных музыкальных занятий;

– принципы контрольно-оценочной деятельности учителя на уроках музыки в соответствии с технологией безотметочного обучения;

уметь:

– организовать разучивание и исполнение вокальных упражнений и песен школьного репертуара;

– организовать слушание музыки, игру на детских музыкальных инструментах, музыкально-ритмические и танцевальные движения;

– планировать и проводить урочные и внеклассные формы музыкальной работы;

– анализировать свою музыкально-педагогическую деятельность;

владеть:

– певческими навыками;

– методами преподавания музыки в начальной школе;

– методами и приёмами планирования и проведения урочных и внеклассных форм музыкальной работы.

Основными формами обучения являются лекционные, практические и лабораторные (индивидуальные) занятия с преподавателем. На лекционных занятиях студенты получают необходимый объем музыкально-теоретических знаний; на практических и лабораторных (индивидуальных) занятиях изучают технические исполнительские приемы и упражнения, осваивают разнообразные по эмоционально-образному содержанию музыкальные произведения.

Основные методы обучения: словесные (беседа), наглядные (демонстрация, использование видеозаписей и мультимедиа-презентаций), практические (упражнения).

Форма получения высшего образования – дневная.

Аудиторное время распределяется следующим образом: общее количество часов по данной дисциплине – 150 часов. Аудиторных часов – 90, из них лекционных – 20 часов, практических – 44 часа и лабораторных – 26 часов. В первом семестре аудиторных часов – 16, из них лекционных – 2 часа, практических – 2 часа и лабораторных – 12 часов. Во втором семестре аудиторных часов – 18, из них лекционных – 2 часа, практических – 2 часа и лабораторных – 14 часов. В третьем семестре аудиторных часов – 26, из них лекционных – 6 часов, практических – 20 часов. В четвертом семестре аудиторных часов – 30, из них лекционных – 10 часов, практических – 20.

Формы контроля:

Во втором и четвертом семестрах – зачет.

ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

№	Наименование темы	Количество часов		
		Всего	Лекции	Практич
1.1.	Теоретические основы певческой культуры	2	2	
1.2.	Певческая установка и ее особенности	2		2
1.3.	Овладение основами певческого дыхания	2		2
1.4.	Овладение основами звукообразования	2		2
1.5.	Овладение основами работы над дикцией и артикуляцией	2		2
1.6.	Ноты и нотное письмо	1		1
1.7.	Метр и ритм. Длительности нот. Альтерация	1		1
1.8.	Исполнение вокальной мелодии	2		2
1.9.	Овладение начальными навыками пения с сопровождением	2		2
		16	2	14
2. Практикум по разучиванию и исполнению вокальных произведений				
2.1.	Средства музыкальной выразительности	2	2	
2.2.	Овладение элементарными приемами игры на музыкальном инструменте	2		2
2.3.	Изучение буквенно-цифровых обозначений аккордов	1		1
2.4.	Овладение начальными навыками пения под собственный аккомпанемент	1		1
2.5.	Исполнение вокальной мелодии под собственный аккомпанемент	2		2
2.6.	Овладение основами развития динамической гибкости голоса	2		2
2.7.	Овладение средствами музыкально-исполнительской выразительности в пении	2		2
2.8.	Воплощение музыкально-художественного образа в процессе исполнения вокального произведения	2		2
2.9.	Особенности пения под фонограмму	2		2
2.10.	Художественно-педагогический анализ вокального произведения	2		2
		18	2	16
3. Основы отечественной и мировой музыкальной культуры				
3.1.	Музыка как вид искусства	2	2	
3.2.	Основные сферы бытования музыкального искусства	2	2	
3.3.	Музыкальные жанры. Музыкальная форма	2		2
3.4.	Музыкальное исполнительство	2		2
3.5.	Стили и направления в мировом музыкальном искусстве	2		2

3.6.	Песня, танец, марш	2		2
3.7.	Опера как универсальный жанр музыкального искусства	2		2
3.8.	Балет	2		2
3.9.	Симфония	2		2
3.10.	Концерт	2		2
3.11.	Музыкальное искусство Беларуси		2	
3.12.	Жанровое и содержательное разнообразие белорусской музыки	2		2
3.13.	Музыкальное искусство Европы, Америки, Азии, Африки	2		2
		26	6	20
4. Методика преподавания музыкального искусства в начальной школе				
4.1.	Основы преподавания учебного предмета «Музыка»	2	2	
4.2.	Методика освоения музыкально-теоретических знаний	2		2
4.3.	Развитие музыкального восприятия младших школьников	6	2	4
4.4.	Методика вокально-хоровой работы в школе	4	2	2
4.5.	Методы и приёмы игры на детских музыкальных инструментах	2		2
4.6.	Методика обучения детей музыкально-ритмическим и танцевальным движениям	2		2
4.7.	Методы музыкального обучения	4	2	2
4.8.	Планирование урока музыки как творчество учителя	6	2	4
4.9.	Планирование внеклассной музыкальной работы	2		2
		30	10	20
	Всего:	90	20	70

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Раздел 1. Основы певческой культуры преподавателя

Тема 1.1. Теоретические основы певческой культуры

Строение голосового аппарата и работа звукообразующих органов. Голос и слух. Резонаторы. Регистры голосов. Артикуляционный аппарат. Основные певческие навыки. Гигиена и культура профессионального использования голосового аппарата.

Тема 1.2. Певческая установка и ее особенности

Правильная осанка. Коррекция осанки. Положение головы, туловища.

Тема 1.3. Овладение основами певческого дыхания

Типы дыхания. Речевое и певческое дыхание. Составные элементы певческого дыхания. Практические приемы овладения певческим дыханием.

Тема 1.4. Овладение основами звукообразования

Практические приемы формирования гласных. Округление звука. Сглаживание регистров. Резонирование.

Тема 1.5. Овладение основами работы над дикцией и артикуляцией

Артикуляционный аппарат. Освобождение нижней челюсти. Тренировка речепевческого аппарата.

Тема 1.6. Ноты и нотное письмо

Название звуков. Нотный стан. Графическое обозначение высоты. Ключи. Пение по нотам.

Тема 1.7. Метр и ритм. Длительности нот. Альтерация

Такт и тактовая черта. Размер. Отсчет длительностей. Знаки альтерации.

Тема 1.8. Исполнение вокальной мелодии

Практические приемы интонирования. Координация между слухом и голосом. Вокальные упражнения. Попевки. Вокализы.

Тема 1.9. Овладение начальными навыками пения с сопровождением

Пение под аккомпанемент преподавателя. Ансамбль между голосом и сопровождением.

Раздел 2. Практикум по разучиванию и исполнению вокальных произведений

Тема 2.1. Средства музыкальной выразительности

Общая характеристика основных средств музыкальной выразительности. Связь средств музыкальной выразительности с содержанием произведения. Мелодия. Ритм и метр. Динамика. Темп. Лад и его элементы. Тембр. Тональность. Исполнительские штрихи. Музыкальная интонация. Типы музыкальных интонаций. Интервалы и аккорды. Альтерация. Модуляция. Фактура.

Тема 2.2. Овладение элементарными приемами игры на музыкальном инструменте

Клавиатура. Правильная посадка. Положение рук. Практические приемы извлечения звука. Штрихи.

Тема 2.3. Изучение буквенно-цифровых обозначений аккордов

Расшифровка буквенно-цифровых обозначений. Практические приемы овладения игрой по буквенно-цифровым обозначениям.

Тема 2.4. Овладение начальными навыками пения под собственный аккомпанемент

Практические приемы игры мелодии произведения школьно-песенного репертуара одной рукой с одновременным исполнением

ГОЛОСОМ.

Тема 2.5. Исполнение вокальной мелодии под собственный аккомпанемент

Практические приемы исполнения мелодии произведения школьно-песенного репертуара двумя руками. Координация рук. Ансамбль между голосом и сопровождением.

Тема 2.6. Овладение основами развития динамической гибкости голоса

Практические приемы овладения навыками пения с нюансами. Филировка звука.

Тема 2.7. Овладение средствами музыкально-исполнительской выразительности в пении

Практические приемы овладения средствами музыкально-исполнительской выразительности в пении (фразировка, цезура, динамика, агогика).

Тема 2.8. Воплощение музыкально-художественного образа в процессе исполнения вокального произведения

Исполнение произведения школьно-песенного репертуара в соответствии с его содержанием. Инсценирование песен.

Тема 2.9. Особенности пения под фонограмму

Практические приемы овладения навыками пения под фонограмму.

Тема 2.10. Художественно-педагогический анализ вокального произведения

Художественно-педагогическая значимость анализируемого произведения. Основные задачи. Практические приемы исполнения произведения школьно-песенного репертуара в соответствии с исполнительским планом.

Раздел 3. Основы отечественной и мировой музыкальной культуры

Тема 3.1. Музыка как вид искусства

Сущность и специфика музыкального искусства. Функции музыкального искусства. Художественное содержание музыкального произведения. Музыкальный образ.

Тема 3.2. Основные сферы бытования музыкального искусства

Народные праздники. Концерты, спектакли. Фестивали, конкурсы. Богослужения. Музыка народная и композиторская. Музыка светская и духовная. Классическая и современная музыка. Музыка серьезная и «легкая».

Тема 3.3. Музыкальные жанры. Музыкальная форма

Общее понятие жанра. Классификация жанров: по происхождению и жизненному назначению; по способу и условиям бытования; по составу

исполнителей и способу исполнения. Классификация жанров по кругу образов и типу выразительности. Основные жанры и их характеристика. Понятие музыкальной формы. Музыкальная форма как реализация содержания. Гомофонные формы.

Тема 3.4. Музыкальное исполнительство

Понятие о певческих голосах. Классификация голосов по тембру и высоте. Хор и его основные характеристики. Выдающиеся мировые исполнители. Состав симфонического оркестра. Инструменты, не вошедшие в оркестровые группы. Выдающиеся мировые инструменталисты. Виды оркестров.

Тема 3.5. Стили и направления в мировом музыкальном искусстве

Понятие стиля и направления в музыке. Стиль как историческая категория: средневековая музыка, Возрождение, барокко, классицизм. Романтизм, реализм, импрессионизм. Русские композиторы XIX – начала XX в.

Тема 3.6. Песня, танец, марш

Функции выполняемых музыкой первичных жанров в различных бытовых, трудовых, обрядовых ситуациях. Классификация песенного жанра. Танец, его возникновение, синкретизм (единство пения и звукового сопровождения). Классификация танцевальных жанров: народные, национальные танцы. Танцы в классической музыке. Марш и его социальное бытование. Военные, спортивные, траурные, детские марши. Марш в классической музыке. Танец и марш в школьной программе.

Тема 3.7. Опера как универсальный жанр музыкального искусства

Опера в Италии. Оперные театры Франции, Германии. Оперетта. Современная опера. Мюзикл. Рок-опера. Выдающиеся оперные исполнители.

Тема 3.8. Балет

Истоки балета. Дивертисмент как предшественник балета. Становление балета во Франции в XVII–XVIII вв. Русская балетная школа.

Тема 3.9. Симфония

Происхождение симфонии. Становление классической симфонии в творчестве И. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена. Построение классической симфонии. Симфоническое творчество русских композиторов. Выдающиеся симфонические дирижеры.

Тема 3.10. Концерт

Концерты и concerto grosso А. Вивальди. Инструментальные концерты И.С. Баха. Концерт в творчестве венских классиков. Концерты П.И. Чайковского, Э. Грига, С.В. Рахманинова.

Тема 3.11. Музыкальное искусство Беларуси

Белорусские народные песни и танцы. Музыка в народных обрядах и праздниках. Белорусские народные музыкальные инструменты. Характерные особенности белорусской музыкальной культуры XVI–XX в. Сегодняшний день белорусской музыки.

Тема 3.12. Жанровое и содержательное разнообразие белорусской музыки

Белорусские композиторы, исполнители и исполнительские коллективы.

Тема 3.13. Музыкальное искусство Европы, Америки, Азии, Африки

Композиторы и исполнители, представляющие национальные музыкальные культуры.

Раздел 4. Методика преподавания музыкального искусства в начальной школе

Тема 4.1. Основы преподавания учебного предмета «Музыка»

Методологические предпосылки и принципы построения содержания учебного предмета «Музыка». Общая характеристика и особенности построения содержания музыкального образования. Цель и задачи учебного предмета «Музыка». Содержание предмета «Музыка». Состав и структура учебно-методического комплекса. Особенности преподавания учебного предмета «Музыка». Требования к подготовке учащихся. Оценка результатов учебной деятельности.

Тема 4.2. Методика освоения музыкально-теоретических знаний

Этапы освоения музыкально-теоретических знаний. Методика их освоения. Содержание тематизма школьной программы по музыке. Последовательность и методика освоения средств музыкальной выразительности. Освоение темпа, исполнительских штрихов, динамических оттенков, регистра, тембра, метра, ритма, лада и мелодии на уроках музыки.

Тема 4.3. Развитие музыкального восприятия младших школьников

Сущность музыкального восприятия, особенности музыкального восприятия младших школьников. Методика развития музыкального восприятия. Основные этапы проведения слушания музыки. Методы активизации музыкального восприятия в процессе проведения вступительной беседы, показа произведения, художественно-педагогического анализа музыки в школе.

Тема 4.4. Методика вокально-хоровой работы в школе

Значение хорового пения в музыкальном воспитании школьников.

Певческие возможности детей разного возраста. Методика разучивания песни. Методика развития вокальных навыков у школьников. Основные вокальные навыки, методика их развития. Вокальные упражнения. Приемы работы с неточно интонирующими детьми. Методика разучивания песни. Разработка конспекта по разучиванию песни и его реализация в форме деловой игры. Методы и приемы разучивания песни, взаимосвязь с другими видами исполнительской деятельности.

Тема 4.5. Методы и приемы игры на детских музыкальных инструментах

Классификация детских музыкальных инструментов. Методика обучения учащихся навыкам игры на музыкальных инструментах. Разработка партитур для игры на нескольких музыкальных инструментах.

Тема 4.6. Методика обучения детей музыкально-ритмическим и танцевальным движениям

Цели и задачи ритмики в музыкальном воспитании младших школьников. Виды музыкально-ритмических и танцевальных движений. Организация музыкально-ритмических и танцевальных движений на уроке музыки.

Тема 4.7. Методы музыкального обучения

Использование общедидактических методов на уроке музыки. Понятие о комплексных методах: эмоциональной драматургии и музыкального обобщения. Понятие о частных методах: размышления о музыке в разных формах общения с ней; создание художественного контекста; художественных ассоциаций; забегание вперед и возвращение к пройденному; анализ художественного произведения путем сопоставления по принципу сходства и различия. Методы взаимосвязи различных видов искусств. Методы речевого интонирования. Метод импровизации. Методы моделирования слуховых представлений и музыковедческих понятий. Основные условия постановки учебных задач на уроке.

Тема 4.8. Планирование урока музыки как творчество учителя

Урок музыки как основная форма музыкального образования школьников. Типы уроков музыки. Виды музыкальной учебной деятельности на уроке музыки и их взаимосвязь. Этапы подготовки учителя к уроку. Основные составные детали урока.

Тема 4.9. Планирование внеклассной музыкальной работы

Внеклассная музыкальная работа как продолжение работы, проводимой на уроке. Содержание и организация работы факультативных занятий. Массовые и кружковые формы проведения внеклассной музыкальной работы. Организация музыкально-образовательных, тематических вечеров, утренников, олимпиад.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ

Раздел 1. Основы певческой культуры преподавателя

Тема 1.1. Теоретические основы певческой культуры

Голосовой аппарат – орган, с помощью которого производятся звуки. Строение голосового аппарата состоит из следующих частей:

– гортани с голосовыми связками, представляющими две мышечные складки, где зарождается звук;

– дыхательного аппарата, включающего полости носа и рта, носоглотку, гортань, горло-трахею, легкие, мышцы, управляющие дыханием (диафрагму, вдыхательные и выдыхательные мышцы);

– резонаторов, усиливающих и окрашивающих возникающий при взаимодействии связок и дыхания певческий звук;

– артикуляционного аппарата, формирующего гласные и согласные звуки (нижняя челюсть, губы, язык, мягкое небо).

В процессе пения все части голосового аппарата действуют одновременно и взаимосвязано.

Певческий голос – совокупность певческих звуков, издаваемых при помощи голосового аппарата. Для певческого звука характерны определенность высоты, ясность гласных, протяженность. Певческим голосом также называют способность человека петь. Задатками певческого голоса обладает большинство людей, однако хорошие голоса встречаются редко. Одним из лучших средств, помогающих развитию голоса и музыкального слуха является хоровое пение.

Детские голоса примерно соответствуют голосам женского хора. Отличие заключается в ширине диапазона (он несколько меньше). Так же различен и характер звучания, детские голоса более «светлые», «серебристые», нежели женские.

У детей специфичный голосовой аппарат (короткие и тонкие голосовые связки, малой емкости легкие). Детскому голосу свойственно высокое головное звучание, характерная легкость, «серебристость» тембра (особенно у мальчиков), но нет тембральной насыщенности.

Условно детские голоса можно разделить на 3 группы. Младший школьный возраст – от 6 – 7 до 10 – 11 лет. Поющие имеют фальцетное звукообразование, небольшой диапазон (от *do* первой октавы до *re* второй октавы). Небольшая сила звука $p - mf$, нет существенного различия между мальчиками и девочками. На начальном этапе вокально-хорового воспитания закладываются профессиональные навыки пения: интонирование, вокальная техника, ансамблирование.

Средний школьный возраст – от 11 – 12 до 13 – 14 лет. У детей уже есть предрасположенность на грудное звучание. Несколько расширяется диапазон:

от *ля* малой октавы до *ми*, *фа* второй октавы. 5 – 7 класс: наблюдается некоторая насыщенность звучания. У девочек прослеживается развитие женского тембра. У мальчиков появляются глубоко окрашенные грудные тоны.

У детей старшего школьного возраста (14 – 16 лет) в основной массе сформировавшиеся голоса, в которых смешиваются элементы детского звучания с элементом взрослого (женского) голоса. Выявляется индивидуальный тембр. Расширяется диапазон до 1,5 – 2 октавы. У мальчиков заметнее и раньше выявляются элементы грудного звучания. У девочек заканчивается формироваться голос. Голос мальчиков подвержен мутации, поэтому они редко в этом возрасте поют в хоре.

Правильное представление о примарных тонах, или зоне примарного звучания, переходных звуках и звуковом диапазоне детского голоса позволит педагогу определить удобный участок звуковой шкалы для пения, а также выбрать соответствующий репертуар, способствующий правильному развитию голосового аппарата.

Примарные – это певческие звуки, звучащие наиболее естественно в сравнении с другими тонами голоса. Следовательно, при пении в примарной зоне все звенья голосового аппарата работают с естественной природной координацией.

У большинства детей домутационного периода зона примарного звучания *фа – ля первой октавы*, поэтому распевание следует начинать с этих тонов. Некоторые специалисты в области вокально-хоровой педагогики считают, что примарные звуки расположены ниже и связаны с функционированием аппарата в процессе речи. Выяснено, что эта зона с момента формирования певческого голоса до наступления мутационного возраста меняется, ее среднее значение высоты *ре – ля первой октавы*. Выяснено также, что понижение голоса от 3 – 4 лет связано со становлением речевой функции и отсутствием полноценного вокального воспитания.

Резонаторы – (от латинского *resono* – откликаюсь) – часть голосового аппарата, придающая слабому звуку, возникающему на голосовых связках, силу, звучность, характерный тембр. Резонаторы подразделяются на верхние (головные, расположенные над связками: полости глотки, рта, носа и придаточные) и нижние, находящиеся в грудной клетке (трахеи, бронхах).

Кроме того, резонаторы делятся на подвижные (способные изменить свою форму и объем, поддающиеся управлению-полости глотки и рта) и неподвижные (на функционирование которых можно влиять лишь опосредствованно).

Регистры (от латинского *registrum* – список, перечень) – часть диапазона певческого голоса (инструмента), содержащая звуки, схожие по тембровой окраске. В каждом инструменте или голосе принято различать нижний, средний, верхний регистры, хотя границы их несколько условны.

Артикуляционный аппарат

Артикуляция (от латинского *articulatio* – расчленяю) – способ исполнения звуков при пении и игре на музыкальных инструментах с той или иной степенью связанности или расчлененности, например *legato* – (итал. связно), *staccato* (итал. отрывисто), *non legato* (итал. не связно).

Основное правило для хорошего связного пения – исполнение звуков, не прерывая дыхания, на гласных, с перенесением согласных, заканчивающих слог, к следующему слогу, а также «пропевание» сонорных (звучащих) согласных. При отрывистом пении возникают трудности в отношении интонации. В таких случаях необходимо прослушивать высоту звука, не допускать резких перемещений гортани. В процессе не связного исполнения звуки пропеваются отдельно, но не отрывисто.

Артикуляция – важное средство выразительности музыкального исполнения. Она обозначается в нотной записи музыкального произведения.

Основные певческие навыки: певческая установка, звукообразование, дыхание, дикция, артикуляция.

Гигиена и культура использования голосового аппарата

Гигиена голоса – соблюдение певцом определенных правил поведения, певческого режима. Перед пением нельзя употреблять в пищу раздражающих горло продуктов: острых, соленых, горячих, холодных. Вредными для певцов-исполнителей считаются различные газированные и спиртосодержащие напитки, орехи, шоколад и т.п. Плохо действуют на голосовой аппарат холод, жара, пыль, табачный дым и раздражающие запахи. Пищу следует принимать не позже, чем за два часа до пения. В холодное время года, придя с улицы, перед пением нужно согреться, а выходя после пения предварительно остыть. По утрам полезно полоскать горло комнатной водой или слабым отваром ромашки, чебреца. Длительное пение утомляет голос, поэтому на занятиях по вокалу или хору необходимо делать небольшие перерывы для отдыха. Перегружает голос также форсированное (крикливое) пение и громкая речь, неудобная (высокая или низкая) tessitura, исполнение завышенного или трудного репертуара. Отрицательно действуют на голос переутомление, нервное возбуждение, приводящее к ослаблению слухового самоконтроля певца и неточному интонированию. При болезнях голосового аппарата или его переутомлении вредит также присутствие на занятиях, так как в этих условиях он не находится в состоянии покоя. В процессе обучения пению

следует соблюдать постепенность в преодолении технических трудностей, чередовать занятия с отдыхом. Произведения с высокой tessiturой необходимо при разучивании и повторении транспонировать вниз для более удобного исполнения.

Укрепление здоровья, закалка организма от простудных заболеваний, правильная организация питания и отдыха повышают жизненный тонус и положительно отражаются на голосе. В свою очередь, правильное звучание голоса благоприятно воздействует на общее самочувствие певца. Необходимо периодически проводить профилактические осмотры у врача-фонолога и соблюдать основные правила певческой гигиены.

Тема 1.2. Певческая установка и ее особенности

Певческая установка – положение, которое певец должен принять перед началом фразы (звучающего предложения). Певческая установка при положении стоя: прямое положение корпуса, равномерная опора на обе ноги, руки свободно опущены по бокам или соединены кистями перед грудью или за спиной, грудь развернута, плечи слегка оттянуты назад, голова держится прямо, не напряженно. При положении сидя сохраняется то же положение корпуса и головы, ноги поставлены под прямым углом (нельзя поджимать их под себя или сидеть, положив ногу на ногу, так как это мешает правильному дыханию). Очень важно приучить певцов принимать в должный момент певческую установку, поскольку это помогает овладеть правильными певческими навыками.

Работая с детьми дошкольного и младшего школьного возраста, можно исполнять специальные певческие упражнения или ритмодекламации, помогающие выработать правильную осанку и соблюдать певческую установку. Например:

Если хочешь сидя петь, Не садись ты, как медведь. Спину выпрями скорей, Ноги в пол упри смелей. Раз! Вдох! И запел. Птицей звук полетел. Руки, плечи – все свободно, Петь приятно и удобно.	Если хочешь стоя петь, Головою не вертеть. Встань красиво, подтянись И спокойно улыбнись. Раз! Вдох! И запел. Птицей звук полетел. Руки, плечи – все свободно, Петь приятно и удобно.
--	--

Тема 1.3. Овладение основами певческого дыхания

Дыхание лежит в основе жизни. Еще в древности понятия «дыхание», «дух», «духовный», «вдохновение» были тесно взаимосвязаны. Дыханию приписывали роль посредника между «душевым» (соответственно, «духовным») и телесным состоянием человека.

Фундаментом, основой голосообразования является дыхание. Считается, что хорошее пение – это «мастерство выдоха», но чтобы «мастерски выдохнуть», надо научиться «вдыхать».

Чтобы сказать или спеть на дыхании фразу, нужен достаточный объем воздуха, который, проходя постепенно, струей, через связки (горло), как смычок по струнам, заставит наш «голосовой инструмент» звучать. Конечно, это очень упрощенная схема, но главная идея здесь – показать важность дыхания в процессе звукообразования.

Типы дыхания

Грудное дыхание. При нем наиболее активно работают мышцы грудной клетки. Внешние дыхательные движения сводятся к активным движениям стенок грудной клетки. Диафрагма малоподвижна. Живот при вдохе втянут.

Смешанное, грудобрюшное (косто – абдоминальное) дыхание. Активны мышцы грудной и брюшной полостей, а также диафрагма.

Брюшное, или диафрагматическое дыхание. При этом типе дыхания активно сокращаются диафрагма и мышцы брюшной полости, в частности видимые нами мышцы брюшной стенки при относительном покое стенок грудной клетки.

Представьте, что перед вами зажженная свеча, которую вы должны погасить, задуть. Что вы сделаете? Никто даже задумываться не будет над этой «проблемой», а спокойно наберет воздух и дунет на пламя. Правильно. Теперь повторите это еще раз и проследите за своими действиями. Воздух наполняет грудь (легкие), а потом направленным потоком посылается наружу. Подобный процесс происходит, когда вы говорите или поете, то есть в каждой новой фразе. Сначала вдох, потом направленный выдох.

Упражнения для развития и укрепления дыхательного аппарата

Положите руки ладонями на ребра (на бока, пальцами к центру груди) и глубоко вдохните, не поднимая плечи. Ваши руки ощутят, как расходятся ребра под напором входящего в грудь (в легкие) воздуха. Это означает, что вы взяли приличный объем воздуха. Сбросьте дыхание, выдохните. Руки должны ощутить, как опали ребра.

Сначала проведите языком около корней верхних передних зубов. От зубов назад идет твердое небо. Ощутите эту зону: корни передних резцов, твердое небо. А теперь на вдохе (контролируем руками ребра) ощущаем

объем входящего воздуха, а на выдохе считаем четким, громким голосом (1, 2, 3, 4,...), стараясь при этом почувствовать ту зону у корней резцов, которую трогали языком. В эту зону мы направляем поток выдоха и там звучит наше слово или мелодия. Такое исполнение на контролируемом выдохе (и вдохе) и называется поставленным голосом. Следите, как по мере расходования воздуха плавно, а не толчками, опускаются ребра, это плавно выходит воздух из легких, расходясь на произношение звуков.

В процессе таких упражнений разрабатываются и тренируются определенные мышцы для постановки профессионального дыхания, голоса. Та группа мышц, которая раздвигает ребра, когда воздух входит при вдохе в легкие, совсем не тренирована, и мы «совершаем первые шаги». Очень часто бывает, что человек не находит никаких новых ощущений в этих упражнениях. Это говорит о том, что его природа уже скоординирована и эти мышцы наработаны. Можно идти дальше, не задерживаясь на этом этапе. Иногда природа дает людям и поставленное дыхание, и поставленный голос, хотя такие случаи бывают крайне редко.

В следующем упражнении глубоко, резко и быстро возьмите дыхание через нос. Следите, чтобы при этом не поднимались плечи. Резко, активно выдохните через рот. Это упражнение сильно активизирует дыхательный аппарат. Вы дышите очень активно, сознательно, контролируемо. Упражнение рекомендуется для установления правильного состояния гортани и языка. Это хороший массаж связок активной воздушной струей.

Хорошо укрепляет дыхание упражнение, при котором вы активно (через рот) берете дыхание, а на выдохе говорите слог «да-да-да». Говорите, «ощущая» корни передних зубов, «щелочку» между двумя передними зубами, через которую «идет ниточка звука». Язык дробно ударяет по твердому небу около корней верхних резцов. Нижняя челюсть свободная, но «не падает». Подключите воображение: ваше твердое небо, по которому ударяет язык, очень высокое, как купол храма, поэтому звук «А» (в слове «да») получается объемный, красивый, как голос человека, говорящего в храме. Следите, чтобы дыхание было плавное, без толчков.

Удобно лечь на спину, положить одну руку на ребра, другую на живот, взять глубокое дыхание. Руки ощутят, как раздвинутся ребра (наполнились воздухом легкие), выпятился живот (легкие толкнули диафрагму, а она надавила на живот). На выдохе считать: 1, 2, 3, 4 ... Счет свободный, неторопливый, гласные протяжные. «Выжимать» воздух до конца, считать плавно, ритмично, звук круглый, красивый. Главное в этом упражнении – правильное дыхание: полный вдох и плавный длительный выдох. Ощущение звуков, как описано в предыдущем упражнении.

Взять ртом глубокое дыхание, а выдох – через нос очень активно и

со стоном, чтобы резко и быстро «опал» объем воздуха в груди. Этот «стон» при выдохе можно сравнить по звуку со вздохом крупного животного (корова, лошадь). Не мычание, а «вздох-стон». Или представьте себе, что грудь – это бочка, в которой резонирует ваш стон. Звук «стона» упирайте в верхние зубы, при этом на губах должно появиться ощущение щекотания (вибрация), а глотка большая, свободная. Почему такое странное сравнение с коровой? Потому что у нее большие бока, мощный вздох. У природы, у животных мы должны учиться свободе и естественности, которую человек почти утратил. В этом упражнении тесситура вашего стона-голоса должна быть удобной для вас.

Глубокий вдох ртом. На выдохе, на удобной тесситуре протянуть, промычать звук «М». Губы слегка сомкнуты, не сжаты. Руки следят за дыханием. Звук должен отозваться в груди, в голове, «заполнить вас» своим объемом. Горло широкое, соединяет два резонатора: голову и грудь. Звук протяжный. Затем замените звук «М» на «Н», «В», «З». Требования и условия такие же, как на звуке «М». Усложняем данное упражнение. Произносим два слога, на втором делаем ударение, гласную второго слога нужно потянуть, послушать: «МА-МА». Слушайте свое объемное звучание, которое «наполняет» пространство вашего тела от твердого неба (головы), до нижних ребер, проходя через широкое, раскрытое горло. Исполнять упражнение следует в удобной тесситуре, слоги произносить не торопясь, между слогами пауз не делать, дыхание брать, когда оно заканчивается. Следите, чтобы смена слога, смена гласной не меняла краски звука, его объема и силы.

МА-МА	НА-НА	ВА-ВА	ЗА-ЗА
МА-МО	НА-НО	ВА-ВО	ЗА-ЗО
МА-МИ	НА-НУ	ВА-ВУ	ЗА-ЗУ
МА-МУ	НА-НИ	ВА-ВИ	ЗА-ЗИ
МА-МЭ	НА-НЭ	ВА-ВЭ	ЗА-ЗЭ

Это упражнение развивает продолжительность дыхания, оно дает «услышать то усилие», которое необходимо сделать, чтобы различные гласные звучали в одной позиции, ровно. Упражнение помогает ощутить верхний и нижний упор звука, его потолок, купол – голову, его фундамент – грудь, диафрагму.

В следующем упражнении надо задуть воображаемую свечу. Положите ладони рук на ребра. Вдохните и начинайте «дуть на свечу». Обратите внимание, как природа замечательно координирует ваши действия: воздух из легких выходит постепенно и плавно, ребра не опадают мгновенно, а постепенно, по мере выдувания. Такая же естественность выдоха должна быть и в пении, когда взятый воздух должен распределиться на всю фразу, а не сбрасываться на первых ее звуках.

Еще один важный момент. Когда вы начинаете «дуть на свечу», то обратите внимание на то, что между вдохом и моментом выдоха (самого дутья) происходит секундная задержка – перестройка с вдоха на выдох. Эта крошечная пауза очень важна. Главное, чтобы эта пауза оставалась такой же мгновенной, так же четко переключала ваш вдох на выдох и в пении.

А теперь обратите внимание на ваши губы. Посмотрите в зеркало. Вы дуете на свечу, ваши губы активизировались ровно на столько, чтобы пропустить и направить поток воздуха (особенно верхняя губа) и совершить действие: задуть свечу. Лицо при этом усилии не уродуется гримасами, не теряет естественности, губы активные, но не зажаты. Главное – естественность и гармоничность, никаких лишних усилий.

Говорят, что «искусство пения – это искусство выдоха», обучаемые должны постепенно им овладевать.

Все эти простые упражнения развивают грудное (реберное) дыхание, дают первые представления о певческой позиции, резонаторах. Навыки, полученные в этих упражнениях, закрепляются простыми вокальными упражнениями, вернее переносятся в вокальные упражнения. Когда вы добьетесь стабильности в ощущениях реберного дыхания, тогда только можно будет говорить о диафрагмальном дыхании и его практике. Преждевременное смещение внимания на диафрагму приведет только к зажатиям, заставит начинающего «дергать» мышцами живота, «тужиться», что не ускорит процесс обучения.

Диафрагма – это самая большая мышца в организме, и нельзя переоценить ее значение в работе нашей сложной «машины-организма».

Когда в легкие поступает воздух, грудная клетка раздвигается в стороны за счет ребер, а снизу за счет диафрагмы. Купол диафрагмы сокращается и опускается под давлением увеличившихся легких. В свою очередь сократившаяся диафрагма давит сверху на содержание брюшной полости, и поэтому живот выпячивается вперед – следствие вдоха! Вот и получается при вдохе: ребра в стороны, а живот вперед.

Для осуществления певческого дыхания важно правильное положение корпуса: прямая спина и хорошо прогнутый поясничный отдел позвоночника, так как диафрагма своими веерообразно идущими мышечными пучками прикрепляется к верхним поясничным позвонкам. Поясничный отдел является как бы опорой для диафрагмы при ее сокращении. Поэтому важно, чтобы поясничные позвонки были хорошо фиксированы. Самая сложная задача певческого дыхания – это контролируемый и регулируемый выдох, что и обеспечивается владением диафрагмальным дыханием, диафрагмой, так как именно она помогает регулировать и распределять выдыхаемый воздушный поток, сохранять певческий объем грудной клетки. Как уже отмечалось, пение – это

мастерство выдоха, но далеко не все профессионалы овладевают этим мастерством. Для начала нужно не сбрасывать сразу все дыхание на первых звуках фразы, а распределить его до конца, постепенно подавая ровным потоком, что обеспечивает и ровный звук. Давайте еще раз вернемся к упражнению «со свечой» и будем руками контролировать дыхание. Положите одну руку на ребра, а другую на живот, наберите в легкие воздух, «подуйте на свечу» и «посмотрите» руками, как действует диафрагма. Вы должны почувствовать, что она, как поршень в цилиндре, удерживает воздух, не давая ему сразу «выплеснуться» на первых моментах выдоха. Попробуйте помочь животом ускорить, активизировать выдувание воздуха (толкают мышцы низа живота). Обратите внимание, что живот поднимается постепенно, а грудная клетка не опадает, она остается развернутой, как при вдохе. Диафрагма, выпрямившаяся при вдохе, при выдохе резко не меняет своей формы, а очень постепенно возвращается к своему первоначальному, куполообразному состоянию. Именно этот процесс помогает осуществлять певческий выдох. При пении не должен резко опадать объем грудной клетки (грудного резонатора), именно в этом и заключается парадоксальность певческого выдоха: дыхание расходуется, воздух выходит, а объем грудной клетки не опадает. А теперь ощущения, полученные при «задувании свечи», повторите со звуком, то есть спойте на выдохе любой удобный звук, потяните его, а руками в это время «следите» за «механизмом» выдоха. Проследите, чтобы при пении живот не зажимался, не дергался, чтобы он не выпячивался, не «делался арбузом». Мышцы живота и диафрагма помогают регулировать певческий выдох, а грудной резонатор (грудная клетка), не меняя своей формы при звучании голоса, делает его объемным, мощным. Именно это и называется в вокале опорой на диафрагму и использованием грудного резонатора, груди. При хорошем внимании в работе довольно быстро вам станет понятен механизм диафрагмального дыхания. Вокальные задачи (упражнения, произведения) на этом этапе обучения должны быть простыми. Овладение техникой дыхания поможет в пении выдыхать спокойной, плавной, собранной струей, плотной и непрерывной, с хорошим напором, отчего и звук будет ровным и звучным.

Дыхание поддерживает звук, оно не совершенствуется на звуке, так как это взаимосвязанные процессы. Без звука развить певческое дыхание невозможно, и наоборот. Упражнения, которые вы делали в начале этой главы, – подготовительные упражнения. Они укрепляют, развивают мышцы, дают представление о механизме профессионального дыхания. Педагоги процесс певческого выдоха сравнивают со струей фонтана, которая благодаря своему постоянному напору может удерживать легкий мячик. Он не падает, все время поддерживаемый струей воды. Так и звук

никогда не должен «падать», его непрерывно поддерживает струя дыхания. Начинающие не умеют держать до конца фразы дыхание, не пропевают все звуки на «опоре». Вокальные упражнения для совершенствования выдоха должны быть очень простыми, в спокойном темпе. Петь их надо ровным по силе звуком.

Дыхание у начинающих бывает вялое или форсированное. Вялое дыхание – это неразвитые мышцы, недостаточный вдох, вялый выдох, поэтому и в звуке нет опоры. Форсированное дыхание связано с чрезмерной активизацией дыхательных мышц, вдох шумный, с перебором дыхания, выдох с излишним напором. Несколько слов о шумном вдохе. Шум этот возникает от трения проходящего воздуха о недостаточно раздвинутые складки (связки) и от плохого раскрытия (расширения) русла трахеи и бронхов. Шум и некрасив, и вреден для голосовых складок, и вызывает сухость. Для устранения этого недостатка необходимо постоянно фиксировать внимание поющего на шуме, сопровождающем вдох. Добиться бесшумного вдоха помогает хороший зевок и глубокое, спокойное дыхание.

Детям нелегко усвоить все правила правильного вдоха и выдоха, поэтому целесообразно использовать доступный стихотворный материал для выработки этих навыков. Например:

Мягким делать вдох старайся,
Вдыхай носом, а не ртом.
Да смотри, не отвлекайся,
Сделал вдох – замри потом.
Выдох делай тихим, плавным,
Как кружение листа –
Вот и выйдет песня славной.
И свободна, и чиста!

Поскольку сохранение вокальной формы в процессе пения – это очень важный момент, нужно следить за тем, чтобы после окончания музыкальной фразы, после снятия звука сохранялось, в некоторой степени, вдыхательное положение грудной клетки, как говорят вокалисты, «оставался резерв дыхания». При таком явлении каждый новый вдох как бы наслаивается на предыдущий, певческая установка перед новым вдохом полностью не утрачивается. Это позволяет быстро сделать новый вдох.

Чередуйте простые дыхательные упражнения с вокальными, чтобы не утратить четкость и свежесть ощущений. Заканчивая звучание, ученик не должен выпускать остаток воздуха быстрым опусканием груди или допускать расслабление в области диафрагмы.

Тема 1.4. Овладение основами звукообразования

При формировании гласных в процессе пения важное значение имеет округление звука. **Округление гласных** – при так называемой академической манере пения гласные, не теряя своей характерности, должны приближаться друг к другу («нейтрализация гласных»). Открытые гласные а, е, и, при помощи специальной настройки голосового аппарата, округляются (несколько затемняются), при этом в звучании а слышен элемент о, в, е – э, в, и – ы (или ю). Акустически при округлении гласных усиливается звучание так называемой нижней форманты, присутствие которой характерно для хорошо поставленного голоса.

Регистр – (латинское *registrum* – список, перечень) – часть диапазона певческого голоса (инструмента), содержащая звуки, схожие по тембровой окраске. В каждом инструменте или голосе принято различать нижний, средний, верхний регистры, хотя границы их несколько условны.

Резонаторы – (от латинского *resono* – откликаюсь) – часть голосового аппарата, придающая слабому звуку, возникающему на голосовых связках силу, звучность, характерный тембр. Резонаторы подразделяются на верхние и нижние.

Развитие слуха и формирование певческой культуры младших школьников происходит успешнее, если педагог использует разнообразные средства слуховой и зрительной наглядности (рисунки, таблицы, нотная запись, видеоматериал) и подкрепляется двигательной активностью учащихся. Более подробные методические рекомендации в работе над правильным произношением гласных и согласных звуков в процессе пения представлены в следующем разделе.

Тема 1.5. Овладение основами работы над дикцией и артикуляцией.

Певческая дикция

Дикция (греч. – произношение). Достижение правильной дикции в хоре – это полноценное усвоение содержания исполняемого произведения слушателями. Формирование хорошей дикции основывается на правильно организованной работе над произношением гласных и согласных. Работая над дикцией с хоровым коллективом, хормейстеры обычно стараются научить певцов как можно четче и яснее произносить согласные, потому что именно ясность согласных помогает понять текст произведения. Формирование гласных и произношение их так же необходимо. Необходимо научить хор и приему редуцирования и продолжительности выдерживания звука на гласных, нейтрализации гласных, произнесении их в разных регистрах с меньшей степенью редуцирования, чем в речи, быстрому произношению согласных с оттеснением их внутри слова к последующему гласному.

Работа над гласными

Основной момент в работе над гласными – воспроизведении их в чистом виде, то есть без искажений. В речи смысловую роль выполняют согласные, поэтому не совсем точное произношение гласных мало влияет на понимание слов. В пении длительность гласных возрастает в несколько раз, и малейшая неточность становится заметна и отрицательно влияет на четкость дикции.

Специфика произношения гласных в пении заключается в их единой округлой манере формирования. Это необходимо для обеспечения тембральной ровности звучания хора и достижения унисона в хоровых партиях. Выравнивание гласных достигается путем перенесения вокальной правильной позиции с одной гласной на другую с условием плавности перестройки артикуляционного аппарата.

Известный хоровой деятель А.В. Свешников составил схему выравнивания гласных, которую по его выражению, применял в зависимости от того, «что требуется от звука» (осветление, озвончение или округление). По этой схеме выравнивания можно начинать с любой, лучше всего звучащей гласной в хоре.

А	Е	И	О	У
а-е-и-а а- е-о-а а-е- у-а	е-а-и-е е- а-о-е е-а- у-е	и-а-е-и и- а-о-и и-а-у- и	о-а-и-о о- а-е-о о-а- у-о	у-а-и-у у- а-е-у у-а- о-у
а-и-е-а а- и-о-а а-и- у-а	е-а-а-е е- и-о-е е-и- у-е	и-а-а-и и- е-о-и и-е- у-и	о-е-а-о о- е-и-о о-е- у-о	у-е-а-у у- е-о-у у-е-и-у
а-о-и-а а- о-е-а а-о- у-а	е-о-а-е е- о-и-е е-о- у-е	и-о-е-и и- о-а-и и-о- у-и	о-и-а-о о- и-е-о о-и- у-о	у-и-а-у у- и-е-у у-и- о-у
а-у-и-а а- у-е-а а-у- о-а	е-у-а-е е- у-о-е е-у- и-е	и-у-е-и и- у-е-и и-у- о-и	о-у-а-о о- у-е-о о-у- и-о	у-о-а-у у- о-и-у у-о- е-у

С точки зрения работы артикуляционного аппарата, образование гласного звука связано с формой и объемом ротовой полости. Формирование гласных в высокой певческой позиции в хоре представляет определенную трудность.

Звуки «У, Ы» формируются и звучат более глубоко и далеко. Но фонемы имеют устойчивое произношение, они не искажаются, в словах эти звуки труднее поддаются индивидуализированному произношению, чем «А, Е, И, О». У детей они звучат приблизительно одинаково.

Отсюда и следует специфическое хоровое применение этих звуков при исправлении «пестроты» звучания хора. Унисон достигается легче именно на этих гласных, а также тембрально хорошо выравнивается звук. При работе с произведениями после пропевания мелодии на слоги «ЛЮ», «ДУ», «ДЫ» исполнение со словами приобретет большую ровность звучания, но опять же если певцы хора внимательно будут следить за сохранением одинаковой установки артикуляционных органов, как при пении гласных «У» и «Ы».

«У» требует высокого подсвязочного давления, естественной певческой установки гортани. Использование гласной «У», особенно на начальном этапе работы над певческим навыком в хоре, важно для выработки певческого дыхания, ликвидация горлового пения, форсированного звучания, возникающего у певцов от неправильного положения гортани. С применением мягкой атаки эта гласная помогает сглаживать регистры на переходных звуках и округлять их. Поскольку «У» является «темной» гласной, долгое пение на ней приводит к «тусклому звучанию».

Гласная «Ы» является производной от «И», и если в речи «Ы» звучит мгновенно, в пении он фиксируется протяженностью звука.

Чистый гласный звук «О» обладает такими же свойствами, что «У, Ы», но в меньшей степени.

Наибольшую пестроту в пении придает гласный звук «А», поскольку разными певцами произносится по-разному, в том числе у разных языковых групп, это следует учитывать, исполняя произведение на иностранных языках. Например, у итальянцев – «А» из глубины глотки, у англичан – глубоко, а у славянских народов гласная «А» имеет плоское грудное звучание. Использовать эту фонему на занятиях с начинающими учениками нужно весьма осторожно.

«И, Э» стимулируют работу гортани, вызывают более плотное и глубокое смыкание голосовых связок. Их формирование связано с высоким типом дыхания и положением гортани, они осветляют звуки и приближают вокальную позицию. Но эти звуки требуют особого внимания в отношении округления звука.

Гласная «И» должна приближенно звучать к «Ю», иначе приобретает неприятный, пронзительный характер.

Гласная «Е» должна быть сформирована как бы от артикулярного уклада *a*.

Гласные «Э, Ю, Я, Ё» благодаря скользящему артикуляционному укладу поются легче, чем чистые гласные.

Таким образом, вокальная работа над гласными обеспечивает качество звучания и заключается в достижении чистого произношения в сочетании с полноценным певческим звучанием.

Работа над согласными

Формирование согласных, в отличие от гласных, связано с возникновением преграды на пути потока воздуха в речевом такте. Согласные делятся на звонкие, сонорные и глухие в зависимости от степени участия голоса в их образовании.

Следуя из функции голосового аппарата, на 2-е место после гласных следует поставить сонорные звуки: «М, Л, Н, Р». Они получили такое название, так как могут тянуться и нередко стоят наравне с гласными. Этими звуками добиваются высокой певческой позиции и разнообразия тембровой краски.

Далее звонкие согласные «Б, Г, В, Ж, З, Д» образуются при участии голосовых складок и ротовых шумов. Звонкими согласными, как и сонорными, добиваются высокой певческой позиции и разнообразия тембровой краски. На слоги «Зи» достигают близости, легкости, прозрачности звучания.

Глухие «П, К, Ф, С, Т» образуются без участия голоса и состоят из одних шумов. Это не звучащие звуки, а направляющие, им свойственен взрывной характер. Можно легко избежать форсированного звучания согласных при вокализации гласных с предшествующими глухими согласными. На начальном этапе это служит выработке четкости ритмического рисунка и создает условия, когда гласные приобретают более объемное звучание («Ку»). Считается, что согласная «П» хорошо округляет гласную «А».

Шипящие «Х, Ц, Ч, Ш, Щ» состоят из одних шумов.

Глухую «Ф» хорошо использовать в упражнениях на дыхание без звука.

Основное правило дикции в пении – быстрое и четкое формирование согласных и максимальная протяженность гласных: активная работа мускулатуры артикуляционного аппарата, щечных и губных мышц, кончика языка. Для достижения четкости дикции особое внимание следует обратить работе над развитием кончика языка, после чего язык полностью становится гибким. Необходимо работать над эластичностью и подвижностью нижней челюсти, а с ней и подъязычной кости гортани.

Для тренировки губ и кончика языка можно использовать разные скороговорки. Все произносить твердыми губами при активной работе языка. Продвигать с постепенно усложняющимися задачами. Сперва медленно, четко, потом прибавлять темп, нюансы и т.д.

Часто возникают проблемы с произношением глухих согласных на конце слов, что требует особого внимания. Приведем некоторые правила для выработки певческой дикции:

– Гласные в сочетании с сонорными звуками легче округляются, смягчают работу гортани, позиционно приближают звук. На глухих согласных функция гортани выключена. При зажатости мышц гортани можно использовать сочетания слогов «по», «ку», «та» и т.д.

– При гнусавости применять гласные «А, Э» в сочетании с губными согласными.

– При глубоком звучании голоса используют «И, Е», приближающие вокальную позицию в сочетании с переднеязычными или зубными согласными.

– Открытый «белый звук» устраняется при пении гласных «У, О» в сочетании с сонорными «М, Л».

– Горловой призывок при помощи гласных «О, У» в сочетании с глухими согласными.

– Согласные окончания присоединяются при пении к последующему слогу, это будет как распевание гласных. Если 2-е гласные стоят рядом, в пении их нельзя сливать, вторую гласную нужно спеть на новой атаке.

Согласные в пении произносятся коротко, по сравнению с гласными, особенно шипящие и свистящие «С, Ш», потому что хорошо улавливаются ухом, их надо укорачивать, иначе при пении будет создаваться впечатление шума, свиста.

Для соединения и разъединения согласных существует правило: если одно слово кончается, а другое начинается одинаковыми или приблизительно одинаковыми согласными звуками (д-т; б-п; в-ф), то в медленном темпе их нужно подчеркнуто разделять, а в быстром темпе, когда такие звуки приходятся на мелкие длительности, их нужно подчеркнуто соединять.

Особенности произношения согласных

• Звонкие согласные (одиночные и парные) в конце слова произносятся как соответствующие или глухие. Перед глухими согласными звонкие оглушаются: у берез (с) поникли...

• Зубные согласные «Д, З, С, Т» перед мягкими согласными смягчаются: д^бвенадцать, ка(з^б)нь, пе(с^б)ня и т.д.

• Звук «Н» перед мягкими согласными произносится мягко: стра(н^б)ник.

• Звуки «Ж, Ш» перед мягкими согласными произносятся твердо: прежний, вешний.

• Возвратные частицы «ся» и «сь» на конце слов произносятся

твердо, «как» «са» и «с».

- Сочетание «чн» «чт» «как» «шн» «шт»: ску(ш)но, коне(ш)но.
- В сочетаниях «стн» «здн» согласные «т и д» не произносятся: гру(сн)о, по(зн)о.
- Сочетание «сш» «зш» в середине слова и на стыке слова с предлогом произносятся как твердое долгое «ш» (бе(шш)умно), а на стыке 2-х слов так, как написано: произнес шепотом.
- Сочетание «сч» и «зч» уподобляются долговому «щ»: (щщ)астье, изво(щщ)ик.
- Сонорный «р» произносится утрированно, как и все глухие.

Условием ясной дикции в хоре является ритмический ансамбль. Произношение согласных требует повышенной активности произношения.

Развитие ритмического слуха у детей необходимо начинать с первых занятий, предлагая активно отсчитывать метро-ритмические доли произведения. Способы счета:

- вслух хором ритмический рисунок;
- простучать (прохлопать) ритм и вместе с тем читать ритм песни.

После этой настройки сольфеджировать, а затем петь со словами. Ритмические особенности ансамбля вызываются также общими требованиями к взятию дыхания, обязательно в нужном темпе. При смене темпов или при паузах дирижер допускает увеличение или уменьшение длительности.

В обученных детских хоровых коллективах, чтобы добиться выразительности и точности ритма применяют упражнения на ритмическое дробление, что впоследствии переходит во внутреннюю пульсацию и придает тембровую насыщенность.

Тема 1.6 . Ноты и нотное письмо

Свойства музыкального звука

Чтобы правильно понимать содержание музыки, надо учитывать ее особенности, ее отличие от других искусств. В то время как в литературе содержание передается с помощью слов, в живописи – посредством рисунка и красок, в музыке содержание воплощается с помощью звуков, из которых создаются музыкальные образы.

Слово «звук» определяет два понятия: 1) звук как физическое явление; 2) звук как ощущение.

В первом случае в результате вибрации (колебания) какого-либо упругого тела, например струны, возникает волнообразное распространение продольных колебаний воздушной среды.

Эти колебания называют звуковыми волнами. Они распространяются от источника звука по всем направлениям (шарообразно).

Характеризуя звук как ощущение, отметим, что звуковые волны улавливаются слуховым органом и вызывают в нем раздражение, которое передается по нервной системе в головной мозг, возбуждая ощущение звука.

Таким образом, **звук** как физическое явление представляет собой колебательное движение какого-либо тела (например, струны, потока воздуха). Существующие в природе звуки делятся на шумовые и музыкальные.

Шумовые звуки не имеют точно выраженной высоты, например треск, скрип, стук, гром, шорох и т.п., и поэтому в музыке не используются. В современном оркестре применяются ударные инструменты с неопределенной высотой звука, например треугольник, малый и большой барабаны, тарелки.

Музыкальные звуки имеют определенную *высоту*, которую можно определить с абсолютной точностью. Всякий музыкальный звук можно повторить голосом или на каком-нибудь музыкальном инструменте. Музыкальные звуки отличаются один от другого *тембром* и *громкостью* (силой). Кроме того, каждый звук имеет определенную *длительность*.

Различные оттенки силы звука – это *динамические оттенки*.

Все встречающиеся в музыке звуки, расположенные в последовательно восходящем или нисходящем порядке, образуют **звукоряд**.

Основными являются семь ступеней (звуков) звукоряда: до, ре, ми, фа, соль, ля, си или *c, d, e, f, g, a, h*.

Семь основных ступеней периодически повторяются, образуя отрезки звукоряда, называемые *октавами*. Началом каждой октавы является звук «до». Начиная с самой низкой октавы, названия их следующие: субконтроктава, контроктава, большая октава, малая октава, первая октава, вторая октава, третья октава, четвертая октава, пятая октава.

На клавиатуре рояля или пианино есть звуки всех регистров и всех октав. В середине клавиатуры находится первая октава. В первой октаве удобно и легко петь. Чем правее расположены клавиши, тем звуки выше. Чем левее расположены клавиши, тем звуки ниже.

На клавиатуре имеются белые и черные клавиши. Черные клавиши расположены по две и по три. Клавиша «до» находится перед двумя черными клавишами.

Нотное письмо

Основные элементы нотного письма – нотный стан, ноты, ключи.

Нотным письмом называется исторически установившаяся система записи звуков особыми знаками-нотами.

Нотный стан представляет собой 5 горизонтальных параллельных линий. Счет линий нотного стана ведется снизу вверх. В начале нотного стана ставится вертикальная черта, соединяющая пять линий. Она называется начальной чертой.

Ноты – это специальные знаки для записи музыки. Нота представляет собой кружок пустой или затушеванный. Для обозначения различных длительностей звуков в кружках прибавляются вертикальные палочки (штили), справа вверх от нотного знака или слева вниз. Они пишутся на линиях, между ними, выше и ниже нотного стана, на добавочных линиях. Ноты на линиях нотоносца располагаются следующим образом: на первой линии – нота *ми* первой октавы, на второй – *соль* первой октавы, на третьей – *си* первой октавы, на четвертой – *ре* второй октавы, на пятой – *фа* второй октавы. Ноты в промежутках между линиями нотоносца располагаются следующим образом: между первой и второй – *фа* первой октавы, между второй и третьей – *ля* первой октавы, между третьей и четвертой – *до* второй октавы, между четвертой и пятой – *ми* второй октавы.

Ноты на добавочных линиях: на первой добавочной снизу – *до* первой октавы, под первой добавочной снизу – *си* малой октавы, на второй добавочной снизу – *ля* малой октавы, на первой добавочной сверху – *ля* второй октавы.

Ноты имеют названия только в том случае, если в начале нотного стана стоит соответствующий музыкальный знак – **ключ**. В музыкальной практике используется несколько разных ключей, наиболее распространенными являются два: скрипичный и басовый.

Для обозначения средних и высоких звуков употребляется скрипичный ключ или ключ «соль». Его завиток охватывает вторую линию, на которой записывается звук «соль» первой октавы.

Для обозначения низких звуков наиболее употребителен басовый ключ, или ключ «фа». Местонахождение ключа уточняется двумя точками, расположенными по обе стороны четвертой линейки, на которой пишется нота «фа» малой октавы.

Полутон, тон

Расстояние между ступенями звукоряда неодинаково. Более узкий мелодический ход между соседними ступенями составляет **полутон** (наименьшее расстояние между двумя звуками). В звукоряде, состоящем из основных ступеней, полутоны образуются от звуков *ми-фа* и *си-до*, то есть в тех местах клавиатуры, где между белыми клавишами нет черной. Расстояние между остальными звуками – **целый тон**, так как между этими звуками имеются промежуточные звуки, образующие полутоны.

Пауза

В музыкальной речи, как и в обычной разговорной, для усиления выразительности необходимы перерывы. Перерыв в музыкальном произведении называется *паузой*. Паузы записываются в нотной системе специальными знаками, длительности которых соответствуют длительности нот: целая пауза, половинная пауза, четвертная пауза и т.д.

Тема 1.7. Метр и ритм. Длительности нот. Альтерация

Основой организации музыки во времени является непрерывное чередование сильных и слабых звуков, то есть чередование акцентов. При записи перед нотой, имеющей ударение, ставится *тактовая черта*.

Отрезок музыкального произведения от одной сильной доли до следующей доли равной силы называется *тактом*.

Для повторения всей мелодии или ее части ставится знак *реприза*.

Если музыка начинается со слабой доли, то вначале образуется неполный такт, который называется *затактом*. Обычно затакт не превышает половины такта. В большинстве случаев произведение, начавшееся с затакта, заканчивается неполным тактом, дополняющим собой затакт.

В музыке все звуки организованы не только по высоте, но и во времени. Чередование звуков равными по времени долями образует в музыке равномерное движение. В этом движении звуки некоторых долей периодически выделяются ударениями, которые называются акцентами. Доли, на которые приходятся акценты, называются сильными долями. Доли, не имеющие акцентов, называются слабыми долями (как в речевом языке есть ударные и безударные слоги, так и в музыке различаются сильные и слабые доли).

Метр – равномерное чередование сильных и слабых долей. Музыкальный метр (пульс) напоминает размеренность стиха и нередко действительно с ней связан в вокальной музыке. Акцент сильной доли обеспечивается не только силой данного звука, но и поддержкой других голосов – на сильную долю, как правило, приходится бас или аккорд.

Доля метра может быть выражена различной длительностью. Выражение метра определенными нотными длительностями называется *размером*.

В нотном письме размеры обозначаются двумя цифрами. Они помещаются при ключе после знаков альтерации и ставятся одна под другой.

Например: $\frac{2}{4}$; $\frac{3}{4}$; $\frac{4}{4}$.

Верхняя цифра обозначает количество метрических долей в данном размере, а нижняя – длительность доли метра.

Обладая огромной выразительной силой, ритм является также средством организации музыкального языка. Не будь ритма, не было бы и мелодии, а остался бы лишь набор различных по высоте звуков.

Все современные музыкально-педагогические и психологические исследования свидетельствуют о том, что структуру музыкального ритма необходимо рассматривать как *совокупность* составляющих его сторон: метра, темпа, ритмического рисунка.

Ритм – чередование сильных и слабых долей в музыке, организованное посредством метра.

Ритм – важный первоисточник, первоэлемент музыки, содержит в себе огромные выразительные возможности. Через ритм осуществляется связь музыки с различными движениями, жестами, речевыми интонациями, дыханием. Ритм взаимосвязан с танцем, поэзией, другими видами искусства.

Наиболее характерными компонентом музыкального ритма, его ядром, является *ритмический рисунок*.

Благодаря ритму мы отличаем вальс от марша, песню от стремительного танца. Как уже отмечалось, без ритма нет выразительного значения и мелодии. Мелодия всегда ритмически организована. Стоит изменить первоначальный ритм мелодии – и весь характер музыки существенно преобразуется, приобретает новое, иное содержание. Этой чудодейственной возможностью ритмических превращений часто пользуются композиторы с целью развития музыкальных мыслей. Изменяя ритм, а заодно оркестровку и гармонический колорит, они создают новые, порой неузнаваемые варианты начальной музыкальной темы. Однако ритм существует и без мелодии. Известно, что многие народы Востока исполняют свои танцы под ритм ударных инструментов.

Для записи повышения или понижения звуков применяются *знаки альтерации*. Наиболее употребительными являются следующие:

бемоль – знак понижения ноты на полутон;

диез – знак повышения ноты на полутон;

бекар – знак, отменяющий действие диезов и бемолей.

Знаки альтерации бывают ключевые и случайные. *Ключевыми* называются знаки, выставленные рядом с ключом, несколько правее его. Ключевые знаки сохраняются на протяжении всей мелодии. *Случайными* называются знаки альтерации, ставящиеся непосредственно перед нотой. Случайный знак действителен только до ближайшей тактовой черты.

Мелодия и соответствующая ей ритмика составляют основу музыки. И все же одной мелодией не исчерпывается весь арсенал средств, присущий музыкальному искусству. Важным элементом музыки является гармония.

Гармония (греч. *harmonia* – стройность, соразмеренность, созвучность). Одна из важнейших характерных особенностей гармонии – вертикальность ее природы. К вертикали относится любое одновременное звучание двух и более звуков.

Гармония в музыкальных произведениях дополняет, обогащает звучание мелодии, драматизируя и обостряя ее или, наоборот, усиливая ощущение нежности, мягкости, устойчивости, покоя. Гармоническая ткань окрашивает мелодию в различные эмоциональные тона, углубляет ее поэтическое содержание.

По своей структуре, окраске, колориту звучания, созвучия делятся на консонансы и диссонансы. Консонирующие аккорды звучат слитно и мягко. Диссонирующим созвучиям характерна большая острота и насыщенность.

Гармония является выразительным средством, которое основывается на объединении тонов в созвучия и их логической взаимосвязи. Основные элементы гармонии – интервалы, аккорды, ладовая функция.

Обозначение длительности звуков

Звуки мелодии различаются между собой не только по высоте, но и по длительности. В музыке используются долгие, умеренные и короткие звуки. Если высота звука обозначается положением ноты на нотном стане, то ее длительность – различным написанием ноты.

Для обозначения длительностей звуков существует ряд основных нотных знаков:

1. *Овал* (пустой или заполненный).

2. *Штиль* (вертикальная палочка), который добавляется к овалу. Заполненный овал всегда имеет штиль. До ноты «си» первой октавы штиль пишется вверх справа от овала, после нее вниз слева.

3. *Хвосты* от одного до четырех добавляются к палочкам справа. В группе нот хвосты большей частью сливаются в общие прямые линии, называемые ребрами длительности.

Продолжительность звука обозначается различными видами нот: целая, половинная, четвертная, восьмая, шестнадцатая. Система соотношения длительностей нот основана на кратности двум:

- в целой ноте 2 половинные;
- в одной половинной 2 четвертные;
- в одной четвертной 2 восьмые;
- в одной восьмой 2 шестнадцатые.

Тема 1.8. Исполнение вокальной мелодии

Проблема чистоты интонирования легко разрешима, и нет такого человека, которому нельзя было бы развить слух до уровня слуха

качественного любительского музицирования. Слух нельзя развить, только если имеется физическая травма, физический дефект слуха (от рождения или приобретенный).

Причин фальшивого пения может быть несколько. Кроме неразвитого музыкального слуха, отсутствия или нарушения координации между слухом и голосом (например, вы внутри себя слышите музыку правильно, а когда пытаетесь воспроизвести мелодию вслух, то получается несоответствие), причинами фальшивого пения могут быть: пение в неправильной вокальной позиции, неразвитый голос, недостаток диапазона, а также психологический зажим. Рассмотрим эти три причины подробнее.

Под правильной вокальной позицией мы подразумеваем целый комплекс компонентов, из которых состоит собственно пение. Это вокальное дыхание, положение гортани, челюсти и рта при пении.

Вокальное дыхание, или опертое дыхание, – основа вокального искусства, та база, на которой можно развить уже сам голос и его возможности. Оно не может быть верхним (ключичным), при таком типе вокального дыхания верхние ноты будут некачественными и некрепкими. Постановка дыхания должна быть максимально низкой, с использованием мышц грудной клетки, ребер, поясницы, брюшного пресса и таза. Только такое дыхание дает уверенные, звонкие и крепкие верхние ноты, и весь остальной диапазон певца делают богато, крепко и чисто звучащим.

Положение гортани при пении должно быть также максимально низким. При правильном положении гортани вы сразу почувствуете, как объемно и густо начинает звучать ваш голос.

Соответственно, и положение челюсти (нижней) должно быть максимально низким, то есть открытым до конца.

Рот при пении гласных должен быть свободен и открыт, произнесение согласных должно быть максимально ясным, и в тоже время коротким по продолжительности, чтобы переход от одной гласной к другой был плавным (незаметным) и естественным.

Следующая причина фальшивого пения – неразвитый голос и недостаток диапазона. В этом случае у вас будут фальшиво звучать крайние верхние и нижние ноты диапазона, а также так называемые «переходные» ноты. Переходные ноты называются так потому, что они находятся у любого певца на переходах от нижнего регистра к среднему и от среднего регистра к высокому. Эти проблемы легко снимаются благодаря систематическим вокальным упражнениям, которые расширяют (растягивают) диапазон голоса и нивелируют переходные ноты.

Психологический зажим не дает петь чисто очень многим людям. Ведь психологический зажим проецируется на весь мышечный аппарат

человека, мышцы сжимаются, и извлечение звука становится очень трудным и проблематичным. А ведь звук мы извлекаем благодаря сотням мышц и мышечных волокон.

Психологические зажимы можно условно разделить на две основные группы по виду причины, которая и вызывает этот самый зажим. Первая причина – вы просто очень стеснительный человек по жизни, и вы все стесняетесь делать, особенно прилюдно. Вторая причина – вы стесняетесь конкретно петь, так как вам кажется, что делаете это плохо.

Какой бы ни была причина вашего стеснения, нужно всегда помнить о том, что человек живет, чтобы учиться и познавать мир. Вспомните себя в детстве: у вас сначала совсем не получалось держать ложку в руке и доносить ее содержимое до рта не пролив, вы не могли завязать шнурки, и это вызывало смех окружающих. Однако вы научились и этому, и многому другому, и теперь делаете это, не задумываясь, и при этом весьма хорошо. Пение (чистое интонирование) – это такой же навык, как и любой другой, который человек приобретает в процессе систематических тренировок на уроках вокала, только и всего.

Делая на публике то, что мы стесняемся делать на самом деле, мы самоутверждаемся не только в своих собственных глазах, но и в глазах окружающих. Как только вы сделаете это – сразу перейдете на другой уровень сознания и сможете достичь еще больших успехов в пении. Главное – продолжать развивать свой голос, не останавливаясь.

Обязательным условием формирования и совершенствования вокальных навыков являются упражнения. Как известно, упражнение – это многократно повторяемое, специально организованное действие, которое направлено на улучшение качества его выполнения.

Различные звуки в пределах диапазона голоса можно петь отдельно, в отрыве друг от друга, без систематической связи много раз. Но от этого не будет выравниваться их звучание, даже если мы поставим себе это целью. Такой вид упражнения не может обеспечить формирование навыка однородного звучания во всем диапазоне. С этой целью применяется пение постепенное и более широких интервалов. Ровность звучания во всем диапазоне зависит и от равной вокальности гласных, для чего включаются упражнения, которые способствуют их выравниванию.

Точно так же для формирования других вокальных навыков подбирают не одно, а несколько упражнений, причем упражнения часто способствуют выработке не одного, а нескольких навыков.

Чтобы упражнение обеспечило выполнение и усовершенствование действия, учащемуся необходимо объяснить, какой звук надо воспроизвести; что надо для этого сделать; зачем надо внимательно следить во время голосообразования. После каждого упражнения педагог

должен указать, правильно ли оно выполнено, какие были ошибки и как их исправить. При правильном выполнении упражнения вокальные навыки закрепляются и затем совершенствуются.

Упражнения обычно выполняются в начале вокальных занятий, и тогда они не только служат целям формирования и развития навыков, но и «разогревают» голосовой аппарат, физиологически подготавливают его к предстоящей работе. Поэтому часть урока индивидуальных и хоровых занятий, которая состоит из упражнений, называется *распеванием*.

В начале распевания, учитывая необходимость приведения голосового аппарата в рабочее состояние, целесообразно применять привычные, несложные, хорошо впетые упражнения. На таких упражнениях быстрее достигается нужное звучание. Это могут быть небольшие по объему звуковые соединения в виде слогов, коротких слов или фраз. Затем уже даются упражнения, направленные на усложнение усвоенного или формирование нового навыка. Предлагаемые учащемуся упражнения должны быть простыми по мелодическому и ритмическому рисунку, легко запоминаться.

Пение не может совсем не выражать никаких эмоций. Даже в упражнениях надо стремиться к определенной эмоциональной окраске голоса, причем лучше соотносить пение с радостным настроением. Поэтому упражнения в основном даются в мажорном ладе, который легче воспринимается и связан с бодрым, оптимистическим настроением, создающим необходимый тонус мышц.

Попевка – мелодический оборот, интонация. Термин применяется главным образом по отношению к народным песням.

Попевки, построенные на коротких отрезках музыкальных фраз, как правило, транспонируются по полутонам вверх и вниз по звуковой шкале. Такое повторение одних и тех же попевок, одних и тех же музыкальных движений ведет к установлению прочных навыков их выполнения. Последовательность одних и тех же движений закрепляется, вырабатывая стереотип. В дальнейшем, встречаясь с подобной фигурацией в произведении, певец выполняет ее, не задумываясь, автоматически верно. Однако пение повторяющихся сочетаний звуков-попевок можно назвать упражнением только тогда, когда оно производится с определённой целью и когда педагог или ученик оценивает результаты каждой попытки с точки зрения приближения ее к поставленной цели. Простое пропевание упражнений без ясно поставленной цели и критической оценки будет просто распеванием, разогреванием голосового аппарата. Распевание голосового аппарата служит цели приведения его в готовность для выполнения певческих заданий.

Вокализы. Слово вокализ происходит от латинского *vocalis* – звучащий, поющий. Так называют произведения для пения без слов.

Вокализы – музыкальный материал, который используется в работе как переходный момент от упражнений к художественным произведениям. Вокализы вполне соответствуют этюдам в других видах музыкального исполнительства. Цель вокализов, как и этюдов, заключается в выработке тех или иных технических задач. Вокализ поются либо на один гласный звук, либо с названиями нот (вокализы Ф. Абта), либо с элементарными текстами (вокализы А. Ваккаи). Вокализ имеет определенное музыкальное содержание, законченную форму, вызывает у слушателя определенные эмоции. Певец в вокализе попадает в условия как бы инструментального пения, так как он должен воспользоваться чисто вокальными средствами для его исполнения. Здесь невозможно подменить музыкальную выразительность речевой. Отсутствие текста позволяет сконцентрировать внимание на правильном звукообразовании и звуковедении.

Большинство сборников вокализов, широко распространенных в вокальной практике, принадлежат западным авторам. Вокализы мелодичны, некоторые имеют несомненные музыкальные достоинства, но особенно важно отметить их педагогическую направленность: отличный материал для усвоения различных видов задач, всевозможных вокальных движений, различных упражнений. Сборники вокализов русских композиторов построены на музыкальном материале, близком к интонациям русских народных песен, обладают несомненными музыкальными достоинствами и весьма полезны для учеников. Их песенная природа служит отличной подготовкой к исполнению романсов и арий русских композиторов.

Известны вокализы С. Рахманинова, М. Равеля, который имеет название «Хабанера», так как написан в характере этого танца. По существу вокализом является и такое крупное произведение, как «Концерт для голоса с оркестром» Р. Глиэра.

Тема 1.9. Овладение начальными навыками пения с сопровождением

Целью обучения учащихся музыке является подготовка не только будущих исполнителей-профессионалов, но и музыкантов-любителей, которые обладают навыками музыкального творчества, могут самостоятельно разобрать и выучить музыкальное произведение любого жанра, свободно владеть инструментом, аккомпанировать. Для большинства выпускников общеобразовательных школ музыка, не став основной специальностью, останется их любимым увлечением, а практические навыки, приобретенные ими в процессе обучения

аккомпанементу, помогут свободно музицировать в кругу семьи или других любителей музыки.

Аккомпанемент раздвигает рамки привычного педагогического процесса и всесторонне развивает творческие возможности учащихся разных способностей, прививает навыки игры в ансамбле, способствует более эмоциональному отношению к музыке, вызывает интерес к предмету, развивает специфические способности музыканта (музыкальный слух, память, ритмическое чувство, двигательные навыки), повышает уровень исполнительского мастерства. Выученные на уроках специальности произведения довольно быстро забудутся, а умение свободно читать с листа и аккомпанировать поможет учащемуся стать истинным любителем и пропагандистом музыкальной культуры.

В середине XX века слово «**аккомпанемент**» приобретает более четкую формулировку – это музыкальное сопровождение, дополняющее главную мелодию, служащее гармонической и ритмической опорой солисту (певцу, инструменталисту) и углубляющее художественное содержание произведения. Аккомпанемент исполняется на фортепиано, гитаре, баяне, аккордеоне и т.д., а также ансамблем и оркестром. Характер и роль аккомпанемента зависят от эпохи, национальной принадлежности музыки и ее стиля. В качестве простейших форм аккомпанемента, сопровождающих исполнение народной песни, может рассматриваться хлопанье в ладоши или отбивание ритма ногами.

Типы аккомпанемента.

1. *Аккордовая опора*. Это простейшая форма гармонической опоры, является поддержкой мелодии выдержанными аккордами на основных ступенях тональности. Здесь гармония подчеркивает ладотональные тяготения и помогает певцу не сбиться с тональности, то есть выполняет функцию камертона. Роль подобного сопровождения весьма велика для оперного искусства, если учесть, что в речитативах происходит активное продвижение сюжетного развития. Это сопровождение встречается в камерной и романсовой музыке.

2. *Чередование баса и аккорда*. Многие национальные танцы стали настолько типичными выразителями определенных образов, настроений, что переросли границы национального и сделались всеобщим достоянием. Это польская мазурка или полонез, французский менуэт или гавот, австро-немецкий вальс, испанская сарабанда и т.д.

Следует отметить два основных принципа фактуры сопровождения.

Равномерное подчеркивание одинаковых моментов движения (шагов) внутри такта. Такое движение может быть: оперто-тяжелым (сарабанда), относительно легким (менуэт).

Сопоставление опорного басового звука с более легкими аккордами. Такова фактура гавота, мазурки, вальса, польки.

Распространенность такой формы танцевального сопровождения соответствует шагу, походке: басовый звук передает толчок от земли, а аккорды – более легкие движения. Это самый доступный вид аккомпанеента домашнего музицирования.

3. *Аккордовая пульсация.* Отход от танцевальности, обращение к другим темам и жанрам преобразует сопровождение, создает огромное разнообразие ритмических фигур, которые характеризуют движение. Пульсирующие аккорды создают разную эмоциональную окраску: неторопливые – покой, раздумье, подчеркнутые при поддержке гармонического развития – взволнованность, переживания и т.д.

4. *Гармоническая фигурация.* Фигурация – это фактурная обработка аккордов, их «расцвечивание». Гармоническая фигурация, сохраняя ладовую природу, образует подвижный фон. Широкий диапазон, динамическая амплитуда позволяют создать эмоционально-насыщенные, красочные картины, активизировать состояние персонажа.

5. *Полифоническое сочетание с сольной партией.* Полифоническое сочетание с сольной партией является дальнейшей ступенью мелодического движения в сопровождении. Такие мелодические построения имеют характер подголосков, имитируют мотивы главной партии. В работе с учащимся этот тип сопровождения наиболее трудный для исполнения, требующий определенных навыков, которые отрабатываются на уроках по специальности при работе над полифонией. Требуется наличие слуховых возможностей, умение соединить соло и сопровождение в единую музыкальную ткань.

6. *Аккомпанемент дублирует сольную партию.* Здесь сочетаются игровые навыки с навыками пения мелодий. Пение вокальных произведений со словами под аккомпанемент является одной из важных форм развития гармонического слуха.

Пение учащихся под аккомпанемент педагога – это процесс обучения, способствующий развитию музыкального мышления, образного представления и творческого воображения.

Занимаясь с начинающими, вне зависимости от качества голоса ученика и метода педагога, следует придерживаться некоторых общепризнанных правил, проверенных практикой. Уроки не должны превышать 20–25 минут с перерывами между упражнениями. Это объясняется не только тем, что голосовой аппарат быстро устает, но и тем, что в процессе пения требуется большое напряжение и концентрация внимания. У детей во время начальных занятий прежде всего утомляется нервная система. Обычно педагог судит об усталости ученика по

изменениям в тембре, качеству выполнения задания. Относительная кратковременность занятий, преимущественно в утренние часы, когда ученик еще не устал, создает благоприятные условия для общей настройки голоса и усвоения нового материала. Это правило знали еще в XVII веке итальянские педагоги, рекомендовавшие с начинающими занятия два раза в день по 15–20 минут.

Переходя к вокальным занятиям, надо постараться создать наиболее благоприятную, творческую обстановку. Следует попросить ученика исполнить те произведения, которые он пел раньше, чтобы познакомиться с голосом и с той манерой, к которой привык ученик.

Основная задача первых уроков – не только оценка данных ученика, но также установление взаимного доверия, контакта. Полноценные занятия возможны только тогда, когда между учеником и педагогом возникают доброжелательные отношения. Как правило, педагог не только учит профессиональным навыкам, но и является помощником и советчиком.

Раздел 2. Практикум по разучиванию и исполнению вокальных произведений

Тема 2.1. Средства музыкальной выразительности

От движения метрических долей зависит темп музыкального произведения, который является важнейшим средством выразительности музыкального языка.

Темп – скорость исполнения музыкального произведения. С музыкальным темпом всегда связывается определенная сфера образов, жанров, эмоций. Музыкальные темпы разделяются на медленные, умеренные и быстрые в соответствии с темпами, доступными человеку, его действиям, речи, дыханию, ходьбе.

Медленные темпы характеризуют главным образом спокойствие, безмятежность, неторопливость, светлые или печальные образы и другое.

Основные медленные темпы:

- адажио (adagio) – медленно;
- ларго (largo) – широко;
- ленто (lento) – протяжно.

В *быстрых* темпах музыка может передавать активность, порывистость, энергию, взволнованность, а также свирепость, гнев. Быстрому темпу подвластны различные эмоциональные оттенки веселья, живости, легкости, шутливости, изящества и в то же время смятения, тревожности, возбужденности.

Быстрые темпы:

- аллегро (allegro) – скоро;

– престо (presto) – очень быстро;

– виво (vivo) – живо.

Сдержанность, сосредоточенность, связь с человеческим шагом передается в средних *умеренных* темпах.

Средние темпы наиболее употребительны в «детской музыке», детских песнях. Умеренный темп сравнительно нейтрален и пригоден для воплощения различного содержания, он не противоречит тому или иному характеру музыки, но не определяет его.

Умеренные темпы:

– модерато (moderato) – умеренно;

– анданте (andante) – не спеша;

– sostenuto (sostenuto) – сдержанно.

Лига как знак продления звука

Одинаковые по высоте соседние ноты, соединенные дугой или лигой, сливаются в один более долгий звук, по длительности равный слигованным нотам. Для продления звука лига может использоваться не только внутри такта, но и между тактами.

Лад и тональность

Лад – важное средство музыкальной выразительности, так как он является одним из основных проявлений организованности звуков.

В настоящее время считается, что ладовое строение музыки заключает в себе две стороны: окраску и напряжение.

Два основных лада – мажор и минор – имеют противоположную друг другу окраску, которую сравнивают со светом и тенью, радостью и горем.

Напряжение в ладу создается соотношением устойчивых и неустойчивых звуков. Одни звуки воспринимаются как устойчивые, другие как неустойчивые.

Система взаимоотношений между устойчивыми и неустойчивыми звуками называется *ладом*. В каждом ладу есть опорный звук – *тоника*.

Тональность – это высотное положение лада.

Свое название тональность получает от названия тоники и лада – мажорного или минорного. Например, тональность До мажор означает, что тоникой является звук «До», лад – мажорный; тональность Ми минор – тоника – звук «Ми», лад – минорный.

Во всех тональностях, кроме До мажора и Ля минора, встречаются ноты со знаками диэзов или бемолей. Эти знаки сохраняются при исполнении всего музыкального произведения и называются *ключевыми* знаками тональности.

Мажорные и минорные тональности, в обозначении которых имеются знаки альтерации, делятся на диэзные и бемольные.

В музыкальной практике образуется система диезных и бемольных тональностей, которая получила название *квинтовый круг*. Каждая тональность имеет свою гамму. Для того чтобы узнать тональность по нотам, нужно посмотреть на ключевые знаки и найти тонику.

Формула мажорной гаммы: тон, тон, полутон, тон, тон, тон, полутон.

Формула минорной гаммы: тон, полутон, тон, тон, полутон, тон, тон.

Устойчивые и неустойчивые ступени лада. Звуки гаммы идут друг за другом, как ступени лестницы. Они так и называются – ступени гаммы. Это звуки лада, расположенные по высоте вверху или внизу от тоники до ее октавного повторения. Отрезки гаммы в большей или меньшей степени присутствуют в любой напевной мелодии. Гамма лада состоит из восьми ступеней. Восьмая ступень гаммы является повторением первой. I ступень – *тоника*. Ступени гаммы обозначаются римскими цифрами: I, II, III и т.д. Название гаммы дается по ее главному тону, то есть тонике. В *до* мажоре тоникой является звук «до».

Все ступени гаммы по характеру звучания делятся на устойчивые и неустойчивые. Устойчивые ступени – I, III, V. Неустойчивые – II, IV, VI, VII. Каждый неустойчивый звук тяготеет к соседнему устойчивому.

Наиболее неустойчивыми являются II и VII ступени, которые окружают тонику. Их называют вводными ступенями.

Исполнительские штрихи – способы извлечения звука. Наиболее употребляемые в музыкальной практике основные штрихи – *legato, non legato, staccato*.

Музыкальная интонация. Типы музыкальных интонаций.

Музыкальная интонация – 1) это отражение человеческих чувств и окружающего мира посредством музыкального языка; 2) мелодический оборот, часть мелодии, имеющая выразительное значение.

Музыкальная интонация близка интонации речевой, но при качественном исполнении мелодии более выразительна. В музыкальном произведении можно выразить мелодию повествовательной, восклицательной, утвердительной, вопросительной интонациями. Интонации вопросительные звучат неустойчиво, а утвердительные, повествовательные отличаются, как правило, устойчивостью исполнения. Интонации, которые отражают внутренний мир героя в музыкальном произведении, называют *выразительными*. С их помощью композиторы отражают все оттенки эмоций и чувств человека, его настроение и характер. В некоторых произведениях, отражающих красоту окружающего мира, картины природы композиторы используют *изобразительность* как музыкальную интонацию.

В практике вокально-хорового воспитания общеобразовательной

школы в вопросе чистоты интонации педагог сталкивается с некоторыми сложностями. В музыкальной педагогике принято отличать пассивный слух певца от активного. Пассивный – это умение правильно слышать, а активный – умение точно изображать слышимое.

Дети обычно поют неточно то, что недостаточно правильно представляют себе внутренним слухом. В таком случае можно предложить учащемуся прикрыть входное отверстие ушной раковины мочкой уха или ладонью руки. Ученик начинает слышать себя как бы изнутри. Нечистота бывает связана не столько с неточностью высоты, сколько с неправильным образованием тембра. Это позиционная нечистота. Педагог должен понимать природу позиционной нечистоты и тщательно следить за правильной позиционной настройкой голоса.

Интервал – (лат. *intervallum*) – сочетание двух звуков, взятых последовательно или одновременно. Звуки интервала, взятые последовательно, образуют мелодический интервал. Звуки интервала, взятые одновременно, образуют гармонический интервал.

Интервалы, образующиеся в пределах октавы, называются простыми:

- *прима* обозначается цифрой 1;
- *секунда* обозначается цифрой 2;
- *терция* обозначается цифрой 3;
- *кварта* обозначается цифрой 4;
- *квинта* обозначается цифрой 5;
- *секста* обозначается цифрой 6;
- *септима* обозначается цифрой 7;
- *октава* обозначается цифрой 8.

Нижний звук интервала называется *основанием*, а верхний – *вершиной*.

Количество ступеней, входящих в интервал, определяет название интервала (*прима* – одна ступень, *секунда* – две ступени и т.д.), а число тонов между звуками – вид интервала (*большие, малые, чистые, уменьшенные, увеличенные*).

Во всякой музыке, в которой не меньше трех голосов, образуются *аккорды* или *трезвучия*. Их роль очень важна, так как они способствуют общей организованности музыкальной ткани, тем более, что сами аккорды связаны друг с другом определенными закономерностями.

Аккордом называется одновременное сочетание трех или более звуков, расположенных по терциям или другим интервалам.

Трезвучие – аккорд, состоящий из трех звуков, которые расположены по терциям. Аккорд строится от нижнего звука вверх. От того, какие терции входят в образование трезвучия, зависит вид трезвучия.

Из больших и малых терций образуется четыре вида трезвучий: мажорное, минорное, уменьшенное, увеличенное.

В мажорном трезвучии две терции: нижняя терция – большая, верхняя терция – малая.

В минорном трезвучии также две терции, но нижняя терция – малая, а верхняя терция – большая. Уменьшенное трезвучие состоит из двух малых терций, увеличенное – из двух больших терций.

Тема 2.2. Овладение элементарными приемами игры на музыкальном инструменте

Фортепиано – один из наиболее популярных и универсальных инструментов. У него большой диапазон, уступающий только диапазону органа, и огромные выразительные возможности. Строение инструмента: деревянный корпус; стальные струны, натянутые на массивную чугунную раму; резонансная дека, расположенная под струнами; клавиатура; педальный механизм.

Важной частью является игровой механизм фортепиано, а также клавиатура, приводящая в действие механику. Клавиатура состоит из ряда белых и черных клавиш; она расположена в передней части инструмента и прикрывается изогнутой деревянной крышкой. При нажатии на клавишу молоточки ударяют по струнам и приводят их в состояние колебания, вследствие чего возникает звук. Слабое прикосновение к клавише влечет за собой слабый удар молотка и более тихий звук. Употребив при нажатии клавиши большую силу, мы получим более громкое и яркое звучание.

Клавиши на фортепиано сгруппированы в одинаковые отрезки: по семь белых и по пять черных клавиш (всего двенадцать). Наименьшее расстояние по высоте между звуками – *полутон*, что соответствует расстоянию между звуками двух соседних клавиш. Два соседних полутона образуют *тон*. Белые клавиши соответствуют основным названиям звуков: до, ре, ми, фа, соль, ля, си. Черные клавиши соответствуют полутоновым изменениям основных звуков и имеют производные названия. Клавиша, расположенная полутоном выше белой, имеет то же название, но с добавлением слова «*диез*»; расположенная полутоном ниже белой, имеет то же название, но с добавлением слова «*бемоль*».

Как рояли, так и пианино имеют педальный механизм. Фортепианные педали – это два (три) рычага, которые нажимаются ногами пианиста. Педали находятся в нижней части инструмента, под клавиатурой.

Игра на фортепиано требует приспособленности всего двигательного аппарата пианиста к особенностям инструмента. Правильная посадка,

отсутствие лишних движений, воспитание верных игровых ощущений должны постоянно находиться в сфере внимания.

Свободная посадка и правильное положение рук – основа естественного и удобного ощущения себя за инструментом. Стул должен стоять напротив середины клавиатуры. Сидеть за инструментом нужно прямо, на краю стула, не облачаясь на спинку. Расстояние до инструмента и высота посадки зависят от положения локтя: рука чуть согнута в локте, который находится на уровне или чуть выше клавиатуры. Ноги располагаются вместе, около педалей. Плечи расслаблены и при игре не поднимаются. Играть надо всегда пальцами, по возможности меньше двигая руками. Руки следует держать почти горизонтально, с небольшим наклоном от локтей к клавиатуре. Пальцы при игре на фортепиано округлены, словно держат яблоко, и ударяют по середине клавиши. Прикасаются к клавишам мягкой частью (подушечками). Суставы пальцев и запястье не прогибаются. Положение большого пальца – чуть загнутое вовнутрь, не слишком высокое и не слишком низкое

Начальный этап обучения игре на фортепиано предполагает освоение основных приемов игры на фортепиано и ознакомление с рядом элементов музыкальной выразительности (штрихи, динамика и т.п.). Для развития подвижности, гибкости, ловкости пальцев и рук существуют специальные упражнения, наиболее универсальными из которых являются гаммы, аккорды и арпеджио. Для развития технических приемов некоторые композиторы специально стали сочинять небольшие пьесы – этюды, основанные на каком-либо виде пианистической техники. Работа над техническим совершенствованием принесет плоды только в том случае, если она осуществляется планомерно, при постоянном слуховом контроле.

Для того чтобы научиться игре на фортепиано, каждый должен помнить, что средством для достижения этой цели являются ежедневные, систематические и продуманные занятия. На первоначальном этапе самостоятельного изучения произведения необходимо определить наиболее целесообразные приемы работы над текстом: продумать аппликатуру, штрихи, динамику, педаль, уточнить ремарки и др.

Рекомендуется подобрать пьесы на заданную тему, объединяя их по жанровому или образному принципу («Портреты и настроения в музыке», «Образы природы» и др.).

Для совершенствования навыков владения инструментом фортепиано целесообразно использовать эскизное ознакомление с определенным объемом самостоятельно подобранных пьес, которое позволит расширить музыкальный кругозор студентов.

Основным принципом проектирования индивидуальных заданий должно являться последовательное их усложнение от семестра к семестру.

Практические задания

I группа упражнений (ориентация на клавиатуре)

1. Найдите и нажмите клавишу «до» в разных местах клавиатуры.
2. От любой клавиши «до» нажмите подряд вверх и вниз семь белых клавиш, называя их.
3. Нажмите любую белую клавишу в разных местах клавиатуры, называя ее.
4. Нажмите подряд пять черных клавиш вверх от «до-диеза», называя их как диезы.
5. Нажмите подряд пять черных клавиш вниз от «си-бемоля», называя их как бемоли.
6. Назовите каждую черную клавишу по-разному.
7. Играйте тон и полутон от любой клавиши.
8. Нажмите все белые, а затем черные клавиши, входящие в первую октаву, называя их.
9. Нажмите все клавиши «до», указывая октаву.
10. Нажмите любую клавишу, назовите ее, укажите октаву, в которой она находится.

II группа упражнений (постановка рук)

Доигровые:

1. Вы стоите, руки опущены и полностью расслаблены. Кто-либо берет вашу руку за палец и поднимает ее; убедившись в расслабленном состоянии руки, опускает ее. Рука должна «падать» свободно, не зажимаясь. Прделайте это упражнение поочередно с каждым пальцем правой и левой руки.
2. Размахнувшись, обхватите себя расслабленными руками. Прделайте это несколько раз. Данное упражнение служит для согревания рук.
3. Сидя за фортепиано, поднимите руку и опустите на закрытую крышку инструмента, опираясь сразу на все пальцы. Следите за их округленным положением, не зажимайте, почувствуйте опору в подушечках, не кончиках пальцев. Свободно поднимите руку. Выполните упражнение несколько раз каждой рукой.
4. Прделайте это упражнение, опираясь на каждый палец в отдельности.

Игровые:

1. Плавным и спокойным движением опустите третий палец правой руки на клавишу *соль* первой октавы – рука при этом опускается сверху на клавиатуру, глубоко и мягко погружаясь кончиком пальца до дна клавиши;

опора руки сосредоточивается на кончике пальца; все остальные неиграющие пальцы свободно располагаются на соседних клавишах, не нажимая их.

2. Повторите упражнение каждым пальцем правой руки на других звуках в первой и второй октавах.

3. То же самое упражнение следует проделать каждым пальцем левой руки в малой и большой октавах.

4. Нажмите поочередно каждым пальцем правой руки (начиная с большого) белые клавиши: *до, ре, ми, фа, соль*; затем черные: *до-диез, ре-диез, фа-диез, соль-диез, ля-диез*. Снимая палец с клавиши, следите за плавным движением кисти, как бы обрисовывая полукруг.

5. Нажимайте поочередно каждым пальцем левой руки (начиная с большого) белые клавиши: *до, си, ля, соль, фа*; затем черные: *ми-бемоль, ре-бемоль, си-бемоль, ля-бемоль, соль-бемоль*.

6. Третьим пальцем правой руки нажмите клавишу «до» первой октавы. Перенесите руку (не меняя палец) на «до» второй, третьей, четвертой, пятой октавы и обратно. Проделайте то же самое с левой рукой, перенося ее от «до» первой октавы вниз на «до» малой, большой, контроктавы и обратно. Повторите данное упражнение другими пальцами обеих рук. Следите за плавным и свободным движением руки.

III группа упражнений (извлечение двойных нот в различных октавах попеременно каждой рукой отдельно)

1. Исполните упражнение с терциями 1-м и 3-м пальцами правой руки;

2. То же упражнение с терциями проделайте вторым и четвертым пальцами правой руки;

3. Исполните упражнение с квинтами 1-м и 5-м пальцами правой руки;

4. Данные упражнения исполните пальцами левой руки.

IV группа упражнений (многократное повторение предлагаемых песен с различными музыкально-педагогическими задачами):

1. одним пальцем правой руки;

2. двумя руками (левая рука также играет одним пальцем);

3. правой рукой, разными пальцами;

4. двумя руками, разными пальцами.

Тема 2.3. Изучение буквенно-цифровых обозначений аккордов

Основные семь ступеней (звуков) звукоряда: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си* обозначаются следующими буквами: *c, d, e, f, g, a, h*.

Упражнения на освоение главных принципов аккордовой аппликатуры:

• играть трезвучия от всех ступеней тональности До-мажор каждой рукой отдельно, используя 1-й, 3-й и 5-й пальцы;

- играть крайние звуки трезвучий в той же последовательности, используя 1-й и 5-й пальцы;
- играть первый и второй звуки аккорда в разных регистрах, используя 1-й и 3-й пальцы;
- играть второй и третий звуки аккорда в разных регистрах, используя 3-й и 5-й пальцы;
- играть гармонические фигурации в виде арпеджио от каждой степени тональности До-мажор.

Упражнения на подбор и графическую расстановку нескольких вариантов аппликатуры в нотном тексте произведений с различными типами мелодико-ритмической организации:

- придумайте любые музыкальные фразы, соответствующие данным аппикатурным последовательностям: 1) правая рука – 5-й, 4-й, 3-й, 2-й, 1-й; 3-й, 5-й, 1-й; 5-й, 2-й, 3-й, 4-й, 5-й, 1-й; 2) левая рука – 5-й, 4-й, 3-й, 2-й, 1-й; 3-й, 1-й, 5-й; 3-й, 2-й, 1-й; 5-й, 3-й, 4-й;
- сыграйте с подкладыванием 1-го пальца трехзвучные, четырехзвучные, пятизвучные мелодические последовательности.

Упражнения на исполнение звуковых последовательностей, мелодических отрывков с подкладыванием первого пальца:

- сыграйте трехзвучные последовательности по следующим схемам: 2-1-2, 3-1-3, 4-1-4-й пальцы;
- сыграйте правой рукой следующие последовательности в восходящем движении правой рукой: 2-3-1, 3-4-1, 2-3-4-1, 1-2-3-4-1, 2-3-1-2-3-4-5-й пальцы;
- сыграйте левой рукой следующие последовательности в нисходящем движении левой рукой: 2-3-1, 3-4-1, 2-3-4-1, 1-2-3-4-1, 2-3-1-2-3, 3-4-1-2-3-4-5-й пальцы;
- исполните мелодии из 8-ми, 20-ти звуков с использованием белых и черных клавиш.

Тема 2.4. Овладение начальными навыками пения под собственный аккомпанемент (ПРИЛОЖЕНИЕ Г)

Тема 2.5. Исполнение вокальной мелодии под собственный аккомпанемент (ПРИЛОЖЕНИЕ Д)

Тема 2.6, 2.7. Овладение основами развития динамической гибкости голоса. Овладение средствами музыкально-исполнительской выразительности в пении

Пение – это вид музыкального искусства, в котором музыка органически связана со словом. Дикция в пении значительно отличается от

орфоэпического произношения (речевого). Если при речевой дикции необходима быстрая, активная деятельность внешних органов (артикуляция губ, нижней челюсти, полости рта), то при пении активнее, чем в речи работает язык, мягкое небо и глотка. Акустический строй (форманты) гласных звуков и особенности их образования влияют на звучание певческого голоса. (раздел 1.5)

Гласный «и» самый звонкий из всех гласных звуков. Он настраивает на головное резонирование, помогает собрать и приблизить звук. Активизирует смыкание голосовых связок.

Гласный «ы». Его артикуляция связана с напряжением корня языка и потому он может вызвать зажим горла. В пении приближая звучание «ы» к «и», можно уменьшить неудобство его артикуляции.

Гласный «э» в пении не всегда удобен. Способствует активной атаке.

Гласный «а». При его произнесении ротоглоточный канал принимает наиболее правильную рупорообразную форму, положение гортани близко к певческому. Он помогает освободить артикуляционный аппарат, выявить природный тембр голоса.

Гласный «о» способствует хорошему поднятию мягкого нёба, наводит на ощущение зевка. Помогает снятию зажатого звука. Рекомендуются при чрезмерно близком, резком и плоском звучании.

Гласный «у» самый глубокий и «темный» гласный. Активизирует голосовые складки, стимулирует работу губ. Показан при работе с детскими голосами: активизирует вялое небо, губы и голосовые складки, помогает изжить плоское звучание, выравнивает звучание партий и хора.

Йотированные гласные способствуют созданию более собранного, близкого, яркого и высокого звучания соответствующих простых гласных звуков, а также активизации голосовых складок в момент атаки.

Согласные. Чем более четко произносятся согласные, тем ярче звучит голос. В вокальных упражнениях в основном применяются звонкие согласные.

Согласные «д, з, л» приближают звук и применяются при глубоком, глухом звучании.

При пении согласных «к, г» значительно сокращаются мышцы мягкого неба, и оно хорошо поднимается. Они помогают удерживать мягкое небо поднятым, способствуют его активизации.

Губные согласные «б, м, п» хорошо активизируют губы, а губно-язычные «ж, в, ф» и язык.

Взрывные «т, п» могут быть использованы для активизации дыхательной функции «а б, д, р» могут служить средством стимуляции работы не только дыхания, но и голосовых складок. Они же, особенно согласный «д» формируют твердую атаку.

Сонорные «л, м, н, р» помогают найти головное резонирование. Кроме того «л» активизирует кончик языка, тем самым делая его гибким и свободным, способствует собранному звучанию, образованию мягкой атаки. «Р» – рокочущий согласный. Он активизирует дыхание и сокращение голосовых складок.

К особенностям вокальной дикции относятся:

- напевность гласных;
- произнесение гласных в разных регистрах;
- чистое, редко изменяемое звучание гласных;
- выговаривание согласных на высоте последующих за ними гласных;
- выговаривание в начале слога согласных конца предыдущего.

Певучесть звука.

Воспитать в голосе певучесть, протяженность, научить детей «тянуть звук» – одна из главных вокальных задач.

Песенность, распевность – основные качества славянской вокальной школы, русской музыки. С первых уроков педагог должен упорно добиваться протяженности певческого тона.

Существует ряд практических приемов, помогающих выработке певучести: протяжное пение отдельных звуков, музыкальных фраз, пение отрывков песни с закрытым ртом («мычание») дают детям правильное ощущение протяженности и, кроме того, они начинают ощущать звук в верхних резонаторах, что способствует выработке высокого головного звучания. Необходимо помнить, что нельзя злоупотреблять пением с закрытым ртом, так как в этом случае небная занавеска опущена. Пользоваться пением с закрытым ртом и «мычанием» полезно только на начальной стадии голосообразования для того, чтобы учащийся ощутил атаку, услышал свой голос, протянул звук. Затем необходимо мягко и осторожно начать петь гласную, слог, слово.

Воображение в творчестве. Для того чтобы исполнение произведения было выразительным, надо добиваться от учащегося развития воображения и богатства интонаций, помочь раскрыть содержание песни, вызвать уже знакомые ассоциации. Нельзя допускать пения без ясных образов и мыслей, как говорят, «с пустыми глазами».

Для развития и накопления опыта творческой деятельности необходимо создавать проблемные ситуации, требующие творческого подхода к их решению. Создание эмоционально-образной ситуации активизирует ассоциативные связи, фантазии, музыкально-слуховые представления. Суть эмоционально-образной ситуации заключается в том, что перед учеником ставится проблема выбора средств и способов образного вокального выражения своих чувств, переживаний,

возникающих от настроения, продиктованного заданной ситуацией.

Учитель в ходе педагогического общения и вопросно-ответной формы импровизации вовлекает учеников в совместную творческо-музыкальную деятельность, создавая благоприятный для творчества климат. Это способствует развитию творческой активности посредством формирования у учащегося желания и потребности передать внутренние переживания и эмоции. Эмоция – образ, рожденный глубокими переживаниями человека, является важным компонентом в творческом процессе.

Тема 2.8.-2.10 Воплощение музыкально-художественного образа в процессе исполнения вокального произведения

В профессиональной деятельности учителя музыки и учителя начальных классов в общеобразовательной школе важную роль играет его умение владеть музыкальным инструментом. Кроме сольного исполнения музыкальных произведений, предусмотренных учебными программами высших учебных заведений, будущие педагоги-музыканты охватывают и такой вид специфического музицирования, как аккомпанемент (собственному пению, солисту, хору и т.д.).

Художественно-выразительное аккомпанирование способствует формированию музыкально-эстетического вкуса, передавая образно-содержательные, драматургические, интонационно-ритмические особенности музыкального произведения, его темповую, динамическую характеристику.

В музыкальной педагогике существует специальная литература о профессиональной подготовке учителя-музыканта, однако искусство музыкального сопровождения не представлено в ней достаточно полно.

В практике работы над аккомпанементом особую значимость приобретает его подбор собственному пению, а также показ во время первого исполнения песни. Эмоционально-выразительное сопровождение музыкального произведения стимулирует познавательную активность школьников, способствует быстрому разучиванию и освоению текста и нотного материала.

Кроме того, аккомпанемент в процессе разучивания песни формирует у детей метро-ритмическое чувство, развивает слух, эмоциональную отзывчивость на музыку. Особенно важна роль аккомпанемента для младшего школьного возраста, когда в процессе певческого исполнения активизируются разные нервно-мышечные механизмы: слуховой, голосовой, зрительный, тактильный, общедвигательный.

Поскольку аккомпанирование – достаточно сложный вид музыкального исполнительства, результатом успешной работы учителя музыки представляется творческий подход к школьному репертуару.

Рассмотрим последовательность разучивания песни с детьми младшего школьного возраста, включающую разбор поэтического текста, характеристику вокальной партии, анализ музыкального сопровождения.

На первом этапе ознакомления с музыкальным произведением следует показать его выразительное исполнение учителем, после чего определить идейное содержание, общий характер музыки, а также указать смысловые оттенки каждого куплета.

Рассмотрим в качестве примера раскрытие содержания поэтического текста песни «Рисунки на асфальте» (музыка Е. Крылова, слова Я. Халецкого).

В произведении излагается важная тема для всех детей – тема мира, ребята рисуют на асфальте паруса, весну, свою мечту.

Соответственно, в содержании 1 куплета раскрывается веселое настроение детей, которые любят майской радугой; 2-й куплет отображает дружбу детей, танцующих вместе на празднике; в 3-ем куплете поется о голубях – символах мира, цветущих клумбах. В припеве также отражено веселое настроение, улыбки детей, что определяет общий характер песни. Работаем над содержанием песни, определяем главные смысловые акценты и словосочетания (в 1-ом куплете – *ярко горят*; во 2-ом – *дружный народ*; в 3-ем – *мир*; в припеве – *улыбки детей*).

После смыслового анализа текста произведения следует дать характеристику музыкального языка: вокальной мелодии, сопровождения. Прежде всего, рекомендуется интонационно правильно показать мелодию, как с инструментальным сопровождением, так и без него, в зависимости от исполнительских задач. Четкое музыкально-слуховое представление мелодии помогает точно ее воспроизводить. Этому способствует пение без сопровождения, которое практикуется уже в младшем школьном возрасте.

Если мелодия песни не воспроизводится детьми правильно, можно предложить пропеть ее нотами, предварительно разобрав схему звуковысотных соотношений на доске или на ранее заготовленных карточках.

Сольфеджирование в младшем школьном возрасте – достаточно сложный элемент вокального исполнительства, поэтому учитель может на начальном этапе разучивания одновременно с пением вокальную партию играть на инструменте. Для быстрого запоминания мелодии учитель анализирует ее структурно-содержательные компоненты, определяет повторы, мелодические обороты. Заучивая мелодию наизусть, в исполнительской практике рекомендуется играть гармоническую основу

произведения левой рукой, можно с более простым аккомпанементом, который подбирается по слуху.

Следующий этап закрепления произведения направлен на выработку аккомпаниаторских умений, которые включают оригинальное музыкальное сопровождение, соблюдение указанных автором ритмо-темповых характеристик, средств музыкальной выразительности и др. В комплекс этих умений входит также работа над транспонированием произведения в удобную для исполнителей тональность, переключение на различные виды аккомпанеента в зависимости от характера произведения, количества исполнителей, качественный подбор музыкального материала по слуху.

Повышение уровня музыкального развития студентов осуществляется также в процессе работы над аккомпанементом хоровых произведений. Знакомясь с лучшими образцами вокально-хоровой музыки, будущие специалисты приобретают ряд важных качеств музыканта: понимание содержания и стилевых особенностей произведения, ритмическую согласованность, динамическое равновесие, определение роли каждой исполняемой партии.

Как свидетельствует музыкальная практика, аккомпаниатор не всегда оказывается способным свободно оперировать перечисленными умениями по причине отсутствия творческо-аналитического процесса, особенно на начальном этапе работы.

Эффективным методом развития музыкально-слуховых представлений будущих педагогов является подбор по слуху мелодии с аккомпанементом. Приобретение навыков подбора по слуху связано с формированием ощущения у студентов расположения на клавиатуре звуков и гармонических последовательностей. Сольфеджирование мелодии, ее анализ с точки зрения направления, средств музыкальной выразительности, регистра являются эффективными приемами выработки навыков подбора по слуху.

Рекомендуем некоторые методические указания для приобретения умений аккомпанирования по слуху.

После прочтения мелодии с листа или прослушивания в вокальном исполнении аккомпаниатор запоминает ее и подбирает в одноголосном изложении, анализируя звуковысотные соотношения. Одновременно с подбором мелодии определяется гармония и ритмический рисунок. Немаловажное значение при этом имеет знание теории музыки, ее функциональных особенностей и гармонического построения.

После теоретического осмысления мелодии работа направлена на художественное исполнение произведения, включающее динамическую характеристику, штрихи, особенности звуковедения. Точность выбора

инструментального штриха определяется характером и содержанием песни. Напевные, медленные, спокойные мелодии исполняются штрихом *legato*; торжественные, маршевые, величественные – *marcato*; танцевальные, веселые, быстрые – *staccato*, кульминационные эпизоды, слова подчеркиваются смысловыми акцентами.

Обращаем внимание на то, что в песнях вместе с основным штрихом, зависящим от общего настроения, характера и содержания произведения, присутствуют и другие, которые способствуют ансамблевой слитности между исполнителем и аккомпаниатором. Рассмотрим штрихи в песне «Рисунки на асфальте» (последнее предложение в припеве):

– – > – – – – – – – – – > – – – –

Па-ру-са и вес-ну го-лу-бу-ю, и у-лыб-ки де-тей!

Определение штриха песни необходимо перенести на сопровождение, что позволит обеспечить единство и синхронность исполнения, ансамбль между голосом и инструментом. Штриховая культура способствует также правильному звуковедению. Особое внимание на звуковедение следует обращать аккомпаниаторам на народных инструментах (баян, аккордеон), в которых оно зависит от разжима и сжима меха и определяется построением фраз. Резкая смена меха нарушает характер мелодии, ровное ведение фраз и предложений, мягкость и напевность исполнения.

Художественное исполнение зависит также от динамических оттенков, которые определяются образно-выразительным содержанием произведения, силой голоса исполнителя. Как правило, аккомпаниатор дает возможность певцу показать разнообразную динамику от **p** до **f**.

В песнях школьного репертуара наиболее употребляемы два вида аккомпанемента: дублирующий мелодию одногласно или с аккордовым сопровождением и не дублирующий мелодию – вариационный. Каждый из указанных видов имеет определенные художественные ценности и применяется в зависимости от содержания произведения. В качестве примеров песен с аккордовым аккомпанементом, дублирующим мелодию, можно назвать следующие: «Юрочка» (белорусский народный танец-песня в обработке В. Кузнецова), «Клюквинка-Наташа» (сл. В. Лукши, муз. К. Тесакова), «Малиновка» (сл. Г. Бюргера, муз. Л. Бетховена), «Зверобика» (сл. А. Хайта и А. Левенбука, музыка Б. Савельева), «Котенок и щенок» (слова В. Викторова, музыка Т. Попатенко). Вариационный аккомпанемент, не дублирующий мелодию, «Самая счастливая» (слова К. Ибряева и Л. Кондрашенко, музыка Ю. Чичкова), «Солнышко смеется» (слова И. Векшеговой, музыка Э. Ханка), «Доброта» (слова И. Тулуновой, музыка И. Лученка).

В овладении музыкальным аккомпанементом вариационное сопровождение представляет собой своего рода импровизацию и

создается для тех произведений, в которых вариационности нет в оригинале. Импровизация возможна при условии достаточно развитых музыкально-слуховых представлений студентов (мелодических, гармонических), а также при свободном владении музыкальным инструментом, высоком уровне техники исполнения.

Вокальные произведения содержат не только пение, но также инструментальные вступления и проигрыши, которые могут быть построены на новом музыкальном материале или на интонациях вокальной мелодии. Музыкальные вступления создают определенное настроение, характер и темы исполнения, тональную установку. Инструментальные проигрыши между куплетами или частями песни помогают поющим подготовиться к следующему эпизоду и, безусловно, выполняет художественно-исполнительские задачи. Если песня содержит исполнительские трудности и не имеет вступления или проигрыша, аккомпаниатор может повторить последнюю строчку куплета или вычленить другой ее фрагмент, исполнив их как проигрыш. Инструментальное вступление и проигрыши как исполнительские компоненты несут определенное эмоциональное настроение, которое охватывает исполнителя и слушателя глубиной, яркостью, музыкальной выразительностью.

В работе над аккомпанементом особое значение принадлежит завершающему музыкальному эпизоду – коде. В некоторых песнях окончание вокальной строчки и аккомпанемента совпадают и в зависимости идейно-смыслового содержания произведения исполняются в характере, оставляя эмоциональный отклик у слушателя. Если произведение имеет инструментальное завершение, оно определяется общим настроением: медленные, спокойные песни обычно заканчиваются на тихой динамике, иногда с замедлением темпа; быстрые, веселые завершаются динамичной кодой на эмоциональном подъеме.

Таким образом, песня становится музыкально-художественной ценностью, развивая эстетические ориентации исполнителей и слушателей, когда исполняется как концертный творческий номер с высокой сценической культурой интерпретации произведения.

Тема 2.9. Особенности пения под фонограмму

Исполнение под фонограмму – техника, при которой звук, записанный отдельно (фонограмма), синхронизируется с движениями исполнителей на сцене. В музыке различают «минус-фонограмму» – запись отдельно аккомпанемента, и «плюс-фонограмму» – запись аккомпанемента с голосом вокалиста. Нередко используется музыкальными артистами, в частности, в театре, когда вокальные партии

для роли исполняются не тем актером, который играет остальную часть роли. Фонограммы также используются певцами на сборных концертах, где нет времени или возможности производить настройку оборудования. Также, иногда, вместе со звучащей плюсовой фонограммой у исполнителя может включаться его микрофон, чтобы он в проигрыше песни разговаривал со зрителями, создавая иллюзию живого исполнения.

Тема 2.10. Художественно-педагогический анализ вокального произведения

План художественно-педагогического анализа музыкального произведения

1. Общие сведения о произведении и его авторе.

Точное и подробное название произведения. Авторы музыки и текста. Хор *a cappella*, хор с сопровождением, обработка народной песни, переложение, часть сюиты, кантаты, оратории, сцена из оперы, школьная песня и др. Если анализируемое произведение является частью более крупного сочинения, то следует кратко охарактеризовать и остальные части, чтобы иметь общее представление обо всем цикле (состав исполнителей, количество частей).

Сведения о жизни и творчестве композитора. Общая характеристика творчества. Основные произведения. Краткие сведения об авторе литературного текста. Общая характеристика творчества.

2. Литературный текст.

Содержание литературного текста, его тема, идея, образы, форма изложения, размер (количество стрóf, куплетов и т.п.)

Сравнение текста, использованного при создании музыкального произведения, с литературным оригиналом, возникшие изменения и их причины. Если использованный композитором текст является фрагментом из литературного произведения (стихотворения, поэмы и др.), то необходимо дать полную характеристику всего произведения. Изложение литературного текста (выписать весь текст, использованный в данном произведении).

Степень соответствия литературного текста содержанию музыки. Воплощение средствами музыки литературных тем и образов. Взаимосвязь строения литературного текста и формы музыкального произведения.

3. Музыкально-выразительные средства.

Жанр произведения (лирика, гимн, марш, танец и др.).

Определение формы: одночастная (период), двухчастная, трехчастная (простая и сложная), куплетная (количество куплетов), куплетно-вариационная и др. Особенности воплощения замысла

композитора в данном произведении (соотношение частей, размер музыкальных предложений).

Разбор музыкально-тематического материала. Характеристика мелодии (темы), ее характер, интонации, метроритмические и ладовые особенности. Темп (темпы). Распределение музыкально-тематического материала между партиями, инструментальными группами, солирующими голосами и инструментальным сопровождением.

Ладотональные особенности произведения. Характеристика тонального плана (основная тональность, отклонения, модуляции). Ладовые особенности (использование композитором народных диатонических ладов или характерных ладовых оборотов).

Анализ гармонии (аккордики), характеристика гармонического языка произведения, его особенностей и сложности.

Характеристика фактуры (склада письма): гомофонно-гармоническая, полифоническая (имитационная, подголосочная, контрастная, имитации-онно-подголосочная), смешанная. Взаимосвязь фактуры с содержанием произведения и выразительными средствами музыки.

4. Вокально-хоровой анализ (для хорового произведения).

Определение типа и вида хора (однородный, смешанный, число голосов-партий). Разделение в хоровых партиях, дублирование, унисон.

Диапазоны хоровых партий и всего хора. Тесситурные условия. Степень вокальной загруженности хора и отдельных партий.

Тесситурное и динамическое соотношение между партиями.

Особенности интонирования. Выявление наиболее сложных в интонационном отношении моментов с учетом закономерностей мелодического (горизонтального) и гармонического (вертикального) строя. Способы преодоления интонационных трудностей.

Установление наиболее характерных вокальных особенностей произведения. Вокальность литературного текста и особенности его произношения (дикция, орфоэпия, особенности подтекстовки). Характер звука («светлый», «темный», «прикрытый» и др.). Особенности певческого дыхания (по фразам, цепное). Характеристика приемов звуковедения (*legato, staccato, marcato*).

Определение хора, необходимого для исполнения данного произведения.

5. Вопросы исполнения (исполнительский план).

Общий характер произведения и его частей. Темповый план (точный перевод и объяснение всех темповых обозначений). Динамика. Ньюансировка. Обозначение характера исполнения.

Выявление специфических исполнительских трудностей в связи с особенностями жанра и формы произведения (хоровая миниатюра, крупная вокально-инструментальная форма, куплетность, репризность и др.).

Фрагментация. Взаимосвязь музыкальной и литературной фразы. Определение общей и частных динамических и смысловых кульминаций.

Изложение собственного исполнительского замысла. Его конкретная детализация путем отбора и выделения наиболее характерных для данного произведения музыкально-выразительных средств.

Определение в произведении трудоемких моментов, требующих особого внимания в процессе репетиционной работы над ними (сольфеджирование, транспонирование и др.). Для произведения, подготавливаемого к работе с хором (классом), – составление плана разучивания.

Заключение.

Выявление некоторых стилевых черт творчества композитора в данном произведении (при сравнении с другими его сочинениями). Сравнение анализируемого произведения с другими произведениями, написанными на тот же текст или посвященными той же теме.

Выявление собственного отношения к изучаемому произведению. Впечатления от возможного «живого» его прослушивания (в концерте, по радио, в грамзаписи). Определение значения произведения с позиции современного музыкального искусства.

Примечание.

1. Примерный план анализа дается только как основа для написания работы. В нем указывается возможный круг вопросов и их примерная последовательность. Однако в каждом произведении есть свои специфические особенности, на которых и следует останавливаться при анализе. Поэтому, приступая к работе, необходимо иметь свой конкретный план анализа изучаемого произведения.

2. Сведения об авторах должны быть краткими. Основное внимание необходимо уделять непосредственному анализу самого произведения.

Раздел 3. Основы отечественной и мировой музыкальной культуры

Тема 3.1. Музыка как вид искусства

Музыка – один из видов искусства. Подобно живописи, театру, поэзии, она является художественным (образным) отражением жизни. Музыка служит взаимопониманию людей, пробуждает и поддерживает в них чувство родства, воплощает общественные идеалы, помогает каждому обрести смысл жизни. Велика ее роль в социальной действительности. Поэтому ни в далеком прошлом, ни в настоящее время мы не знаем

общества, в котором музыка не играла бы важной роли в его жизни. Каждое искусство говорит на своем языке. Музыка – язык звуков и интонаций – отличается особой эмоциональной глубиной. Именно эта эмоциональная сторона содержания музыки ощущается слушателем в первую очередь. Музыка замечательно точно рисует и человеческие характеры, обладает звукоизобразительными возможностями. Она несет в себе целостное мирозерцание. Возьмем, например, произведения А.Н. Скрябина. Его музыка словно в блеске огня, в полете к свету, в одухотворенных предчувствиях и притяжении к мерцающим звездам. Совершенно иное мироощущение в музыке Д.Д. Шостаковича, пронизанной пафосом борьбы с социальным злом: с косностью, тупостью, со страшными силами фашизма. Целостное, каждый раз своеобразное мировоззрение пронизывает музыку всех крупных композиторов.

Этапы развития музыкального искусства взаимосвязаны с общекультурной периодизацией и разделяются на эпохи: Античность, Средневековье, Возрождение, Просвещение, Новое время, Современность.

Античность явилась важной ступенью для формирования и развития музыкально-эстетического воспитания. В древних культурах (Китай, Индия) были созданы трактаты, в которых обосновывалась связь между состояниями человеческой души (раса) и определёнными мелодическими (ладовыми) формами. Такой же подход к музыкальному искусству был осуществлен в трудах древнегреческих философов (Пифагора, Гераклита, Аристотеля и др).

Функциональным понятием для объяснения сущности музыкального искусства стало слово калокагатия (от греч. «прекрасное» и «добро»).

Из многих достоинств, которыми обладает музыкальное искусство, на первое место в Античности была поставлена его воспитательная роль в формировании добродетельного, мужественного, мудрого человека – гражданина. Под музыкой в древней Греции понималось триединство «мусических искусств» (танец, слово, музыка). «Хорошая музыка воспитывает душу, плохая ее портит». Цели и задачи музыкально-эстетического воспитания в эпоху Античности определялись ценностными отношениями общества к человеческой личности и направленностью на ее разностороннее развитие.

Содержательной направленностью музыкального развития в эпоху Средневековья стала эстетизация церковных обрядов, религиозная эмоциональная насыщенность, усиление нравственного эффекта при богослужении. На смену культу наслаждения чувствами красоты пришел христианский аскетизм. В Средневековье истинным музыкантом считался не тот, кто музицирует или сочиняет музыку, а теоретик музыкального искусства. Поэтому в практике Аврелия Августина отмечены

закономерности поэзии и музыки, организация которых приводит душу в состояние чувственного наслаждения.

Огромную роль в развитии музыкального искусства как средства формирования музыкальной культуры личности сыграло становление системы нотной записи, которую ввел Гвидо Аретинский, обозначив звуки нотами на нотном стане.

Эпоха Возрождения ознаменовала появление новых жанров музыкального искусства: опера, симфония, балет, – которые требовали профессионального исполнительства. Ренессанс наполнил идеи Античности новым смыслом и музыкальное искусство, как средство эстетического воспитания стало утверждать идеал гармонически развитой личности. Гуманистическая педагогика Возрождения была направлена на формирование образованного, нравственного, физически развитого человека.

В это время развивалось исполнительство, музицирование (церковное, школьное, салонное, домашнее), одnogолосное пение сменяется многоголосным, появляются двойные, тройные составы хоров с четким разделением голосов (С.А.Т.Б.).

Одной из форм обучения были певческие школы при католических храмах – метризы. В эпоху Возрождения открылись первые консерватории – сиротские приюты для музыкально одаренных детей.

Социально-психологические перемены XVII–XVIII веков определили рост индивидуального самосознания и деятельностного начала личности в музыке. Идея практичности музыкального искусства оттеняет поэзию, музыку, живопись на второй план.

Одним из важнейших средств музыкального воспитания в эпоху Просвещения считалась опера, включающая все виды искусства: инструментальную музыку, вокальное исполнительство, поэзию, пантомиму, танец. В западноевропейской школьной практике наряду с культовой светской музыкой исполняется народная песня и разрабатывается новый метод обучения нотной грамоте – цифровой (мажор обозначается ступенями – цифрами 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, минорный лад – 6, 7, 1, 2, 3, 4, 5).

В России до XVIII века в музыкальном развитии человека важное место занимало хоровое пение, которому обучали в церковных, монастырских школах, в храмовых хорах. Известно, что музыкальному образованию придавали большое значение. Иван Грозный, по инициативе которого в 1551 году духовенство открывало на дому детские школы «на учение грамоте и на учение книжного письма и церковного пения псалтырного»; Петр I определил воспитательное значение хорового пения церковной и светской музыки; императрица Анна Иоанновна в 1738 году

издает указ об основании в городе Глухове певческой школы, выпускниками которой были известные русские композиторы (Д.С. Бортнянский, М.С. Березовский). После школы дети поступали в Придворную певческую школу, капельмейстерами которой были Д.С. Бортнянский, М.А. Балакирев, М.И. Глинка. Создавались частные певческие школы графа Н.П. Шереметьева, в которых крестьянские дети обучались пению и музыкальной грамоте.

Необходимость развития музыкального обучения, преимущественно церковного, объяснялось ценностными идеалами и принципами того времени: утверждать в народе религиозные и нравственные понятия и распространять первоначальные и полезные знания.

Важные музыкально-эстетические позиции разрабатывались в трудах русских педагогов К.Д. Ушинского, утверждавшего, что «запоет школа – запоет весь народ», Л.Н. Толстого, убежденного, что при всех начальных школах нужно организовать классы рисования, музыки и пения, чтобы «всякий дарованный ученик мог бы, пользуясь существующими образцами, совершенствоваться в своем искусстве».

Современное музыкальное искусство многообразно: оно включает в себя различные музыкальные жанры, индивидуальные, национальные и исторические стили, музыкальный язык. Чтобы сочинить музыкальное произведение, нужно владеть музыкальным языком, ощущать его выразительные и формообразовательные возможности. Нужно чувствовать и законы жанра. От легкой развлекательной песни слушатель вправе ждать быстрой запоминаемости напева, определенной и ясной эмоции. В симфонии же нужно настроиться на то, чтобы воспринимать ход музыкальных мыслей во всей сложности их взаимодействий. В различных жанрах вокальной, инструментальной, хоровой, симфонической музыки свои особенности формы и содержания. В XX веке к фольклору и профессиональной музыке добавились особые виды, например джаз. Некоторые современные композиторы стремятся в своих сочинениях к взаимодействию и синтезу этих различных ответвлений музыки. Первоначально композитор и исполнитель объединялись в одном лице. С течением времени произошло их размежевание: композитор сочиняет произведение и записывает его, исполнитель же, опираясь на нотный текст, старается понять художественный смысл произведения, истолковать его и воплотить в живом звучании. Исполнитель при этом не меняет в тексте ни одного звука. Но в его распоряжении гибкая система исполнительских средств, позволяющих запечатлеть множество различных прочтений произведения. Такая дифференциация композиторской и исполнительской деятельности обеспечила сочинениям долгую жизнь в исполнительских интерпретациях. Иногда произведения

приспосабливаются для разных исполнительских составов, в их текст вносятся незначительные либо существенные изменения. При этом иногда радикально меняется жанр и стиль произведения. Так оперу Ж. Бизе «Кармен» советский композитор Р.К. Щедрин превратил в балет и в современно звучащую оркестровую сюиту. В античной, средневековой, современной музыкальной культуре Востока, а также в фольклоре нет столь резкого разделения композиторского и исполнительского творчества. В основе их лежит импровизация.

Слушатель тоже не сразу отошел от исполнительства и сел в кресло концертного или оперного зала. В музыке первобытных народов, в утонченном искусстве мадригала XVI века, в фольклоре, в бытовом и массовом пении наших дней нет такого обособления слушателей: каждый в той или иной степени принимает участие в коллективно творимой или исполняемой музыке. Но, со временем отойдя от творчества и исполнения, слушатель сохранил с ними внутренние связи. Восприятие музыки разворачивается в его психике как активный духовный процесс. Услышать музыку – значит проникнуть в ее смысл, в ее художественный мир. Но путь к смыслу пролегает через звуковую форму. Как она различна в русской песне, в негритянском блюзе, в японской музыке «гагаку», в полифонии эпохи Возрождения, в классической симфонии, в джазе, в произведениях П.И. Чайковского, И.Ф. Стравинского, Д.Д. Шостаковича. Музыкальный язык, на котором слушатель воспитан с детства, кажется самым приятным, легким, красивым и понятным. Неодинаковая слуховая освоенность музыки – одна из причин различий в восприятии. Но предположим, что все слушатели проникли в содержание произведения. Одинаково ли оно будет воспринято в этом случае? Конечно, нет. Ведь все люди различны по складу характера, психике. В неисчерпаемой сокровищнице музыкальной культуры слушатели выделяют наиболее близкие и понятные им произведения. Восприятие художественного произведения может быть и относительно полным, и обедненным, искаженным. Отсутствие контакта с духовной глубиной произведения бывает и в музыке. Музыкальные произведения различаются смысловой значительностью. Например, музыка пьесы какого-нибудь популярного ансамбля ярка, зажигательна, ей хочется подпевать и двигаться в такт. А вот звучит 6-я симфония П.И. Чайковского. Открывается она глухим, мрачным, как ночь, речитативом. Как не похоже это начало на шумную и напряженную игру ансамбля. Вполне возможно, что некоторым слушателям оно покажется даже бесцветным и скучным. Однако симфония постепенно и незаметно втягивает их в свое трагическое содержание, раскрывая перед ними всю глубину характера своего героя. Серьезная музыка требует иных установок восприятия, нежели музыка

повседневного быта и эстрады. Ждать от кантат И.С. Баха или симфоний Л. Бетховена только лишь веселых мелодий и приятного настроения равносильно тому, чтобы настраиваться на легкие приключения или детективную занимательность сюжета при чтении шедевров художественной литературы. Общение с музыкой вырабатывает вкус – способность непосредственным чувством определять художественную значимость музыки. Поэтому необходимо воспитывать свою музыкальную любознательность, расширять круг музыкальных пристрастий, распространяя их на новые жанры и стили. Это поможет вам в становлении музыкального восприятия и приобщит к мыслям и чувствам человечества, воплощенным в музыкальном произведении.

Музыкальный образ – обобщенное воспроизведение в музыкальном произведении или в музыкальном фрагменте явлений природы, чувств и эмоциональных состояний человека, изображение конкретных персонажей средствами музыкальной выразительности (мелодии, лада, динамики, темпа, ритма и др.).

Тема 3.2. Основные сферы бытования музыкального искусства

Известно, что значимой частью этнокультурного наследия любого народа являются его песни, традиции и обычаи, обряды и праздники, музыкальный фольклор. Сохранять, изучать и передавать его своим потомкам – важное условие жизни своеобразной самобытной культуры. Исторические процессы возрождения народной культуры требуют обращения к истокам обычаев, традиций, обрядов, в частности к календарно-обрядовому, семейно-обрядовому, детскому музыкальному фольклору – важным составляющим этнокультурного наследия.

Характерной особенностью фольклора является то, что он тесно связан с народным творчеством, в котором много разных песен, загадок, пословиц, поговорок, традиционных элементов. Все это, как известно, позволяет постигать народные традиции и жизненную мудрость.

«**Конкурс**» произошел от латинского *concursum*, что означает «стечение, встреча». В музыкальной энциклопедии понятие «музыкальные конкурсы» определено как соревнования музыкантов (исполнителей, композиторов, инструментальных мастеров, коллективов), проводящиеся, как правило, на заранее объявленных условиях.

Конкурсы – явление не новое в музыкальной жизни. Музыкальные соревнования являются мощным импульсом для развития музыки, исполнительского искусства. Однако вплоть до конца XIX века конкурсы происходили редко и не играли большой общественной роли, пока сама практика инструментального исполнительства не внесла коррективы в проведение музыкальных турниров.

Художественные состязания, в которых сравнивались и оценивались качество произведения или мастерство исполнения, были известны еще в Древней Греции. Около 590 года до нашей эры зародилась традиция Пифийских игр в Делфте, где наряду с поэтами и атлетами состязались певцы, исполнители на кифаре и авлосе, авторы музыкальных произведений. Такие состязания составляли одно из любимейших зрелищ для публики и служили важнейшим трамплином к славе для многих музыкантов. Победители награждались лавровыми венками и носили звание «дафнофоров» (несущих лавры). Таким образом, Элладу можно считать родиной организованных музыкальных турниров.

Традиция соревнований музыкантов была продолжена в эпоху Римской империи; тогда же возник термин «лауреат» (от лат. *laureatus* – увенчанный лавром) для определения лучших участников, который существует и в наше время. Уже в эпоху расцвета эллинской и римской культур бытовали мнения, порицавшие излишнее увлечение виртуозностью в ущерб смыслу и выразительности исполняемой музыки. Примером тому являются обличительные строки известного древнегреческого комедиографа Аристофана, критикующего популярного в то время музыканта Фриниса, который славился умением виртуозно исполнять пассажи.

В средние века широкое распространение получили соревнования трубадуров, труверов, миннезингеров и мейстерзингеров, становившиеся нередко важной составной частью придворных, а позже городских празднеств, сыгравших немаловажную роль в развитии вокального искусства. Инструментальное искусство этого периода представляли неизвестные народные музыканты – шпильманы, ваганты, жонглеры, скоморохи, как их называли в разных городах Европы. Выступления этих странствующих артистов носили подчас характер состязания, происходившего между ними в присутствии толпы. Церковная музыка средневековья также включала элементы профессиональной конкуренции. Поступление на службу кантора, органиста обычно проводилось с помощью довольно трудного конкурса.

В эпоху Возрождения вошли в практику соревнования виднейших музыкантов в искусстве импровизации на различных инструментах – органе, клавесине, позже на фортепиано, скрипке. Как правило, они устраивались правителями, богатыми меценатами или духовными лицами, которые привлекали к участию выдающихся музыкантов. Так состязались И.С. Бах и Г.Ф. Гендель, В.А. Моцарт и М. Клементи.

В XIX и начале XX века исполнительское искусство приобрело огромное значение в международной музыкальной жизни. Крупные музыканты были активными борцами за высокие идеалы

исполнительского искусства, и именно они стали инициаторами первых международных конкурсов, устраивавшихся для поощрения творческой молодежи. Одним из основоположников таких конкурсов был А. Рубинштейн. В 1890 году открылся «Всемирный конкурс композиторов и пианистов», который положил начало не только состязаниям молодых музыкантов, но и определил основные требования к конкурсным программам.

После Второй мировой войны конкурс является проверенной временем формой выдвижения талантливых, перспективных исполнителей. Победа в нем давала возможность быстро получить известность и влиться в ряды активно работающих артистов.

В настоящее время существует классификация огромного количества музыкальных состязаний, проводимых во всем мире: исполнительские конкурсы, посвященные одной группе инструментов (фортепианные, скрипичные, вокальные); монографические конкурсы (программы которых состоят из произведений одного композитора); мультиинструментальные конкурсы (прослушивание проходит по нескольким специальностям); конкурсы, патронируемые мэтрами современной академической музыки (Мстислава Ростроповича – до 2007 года, Пласидо Доминго); тематические конкурсы (программы, посвящены одному определенному направлению в музыке); композиторские конкурсы (наряду с традиционными соревнованиями композиторов существует немало конкурсов, организуемых оперными театрами, музыкальными издательствами, звукозаписывающими компаниями); детские и юношеские конкурсы (участники разделяются на несколько возрастных групп); специализированные музыкальные конкурсы (конкурс для музыкантов с особенностями развития); конкурсы для музыкантов-любителей или любительских коллективов (участниками могут быть только непрофессиональные музыканты); музыкальные интернет-конкурсы (проводятся при помощи всемирной системы объединенных компьютерных сетей).

Современное музыкальное искусство представлено разнообразными фестивалями и исполнительскими конкурсами. Формы организации и проведения конкурсов и фестивалей, их регламент, периодичность, художественное содержание в целом носят традиционный характер, однако имеются некоторые отличия, связанные с различными факторами (местом проведения, этнокультурным компонентом, условиями проведения и другими характеристиками). Как правило, конкурсы и фестивали проводятся в столицах государств, крупных культурных центрах, курортных городах. В последнее время наблюдается тенденция проведения конкурсов в небольших городах, что способствует

популяризации исполнительского искусства. Существуют соревнования, не имеющие постоянного места, они проводятся в разных городах и даже странах.

Тема 3.3. Музыкальные жанры. Музыкальная форма

Историческая песня, ария, романс, кантата, опера, марш, вальс, прелюдия, соната – все это примеры различных музыкальных жанров. Каждый из них объединяет множество произведений. Вальсы, например, писали почти все композиторы XIX–XX веков. Таким образом, **жанр** – это определенный тип музыкального произведения, в рамках которого может быть написано неограниченное число сочинений. Жанры отличаются друг от друга особенностями содержания и формы, а вызваны эти отличия жизненными и культурными целями, своеобразными у каждого из них. Возьмем, например, марш. Вся его ритмика, фактура, мелодика и другие выразительные средства идеально приспособлены к шагу. Совсем другой пример – колыбельная. Здесь все иное: иная цель музыки, иное содержание и форма. Музыка колыбельной песни должна успокаивать малыша, окутывать теплой, лаской, погружать в размеренный ритм укачивающих движений. Удивительно и неисчерпаемо многообразие жанров, непосредственно связанных с жизнью. Врачевальные магические песни у казахов, песнопения лесных отшельников в древней Индии, песни, пробуждающие младенцев (наряду с колыбельными), у якутов. В некоторых африканских общинах пение сопровождает судебные разбирательства, в арабских странах существовали своего рода песни-энциклопедии, песни-каталоги, в них перечислялись ремесла, звезды, ветры, племена. Своеобразны жанры музыкально-поэтических споров, состязаний. В искусстве трубадуров XI–XIV веков таким жанром была тенсона – песня-диспут на художественные, психологические или философские темы. Азербайджанские дейишме – песни-диалоги. У эскимосов песенный спор имел более суровое значение: он был чем-то вроде бескровной музыкально-поэтической дуэли, разрешавшей жизненные конфликты. Победенный, удалялся из племени. При неисчислимом разнообразии конкретных обстоятельств, в которых рождались жанры, их развитие имело и общие закономерности. Так, все народы в древности верили в то, что успех дела зависит от божеств, покровительства которых нужно добиться. Этой магической цели следовала музыка. Многократное, настойчивое повторение мелодий и ритмов превращало музыку в заклинание. Музыка помогала человеку в труде. Так родились песни, связанные с земледельческими работами, – покосные, жатвенные, молотильные; песни погонщиков верблюдов у арабов, прядильные песни, песни прачек в Европе. Важнейшие события

истории, подвиги богатырей и народных героев легли в основу первых эпических жанров. У всех народов существуют семейно-бытовые песни – колыбельные, свадебные. В бытовых жанрах разных сословий постепенно намечалась и линия развлекательной музыки. В Киевской Руси IX–XI веков она была представлена искусством скоморохов. В Англии XVI–XVII веков это «маски», увеселительные представления с музыкой. Их предшественники – «междуяствия» XII–XIV веков, исполнявшиеся на пиршествах в перерывах между сменой блюд. Борьба народа за свои права, революционные движения рождали музыку, которая спланивала восставших и вдохновляла их на борьбу. Интонации мужества (призыва), солидарности звучат в песнях Великой французской революции 1789–1794 годов. Ими проникнуты песни, которые пели в предреволюционные годы в нашей стране, в годы гражданской и Великой Отечественной войн. Жанры, непосредственно участвующие в жизни, иногда называют первичными, прикладными. По мере развития музыкального искусства возникали новые жанры, такие, как прелюдия, fuga, фантазия, симфония, инструментальный концерт, опера. Они уже не погружены в гущу жизни, а как бы приподняты над ней. Главная их цель – духовное обогащение человека. Жанры серьезной музыки потребовали от создателей напряжения всех творческих и личностных сил: гениальность человеческого мышления нашла в них яркое выражение. Не случайно имена Й.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, П.И. Чайковского, М.П. Мусоргского, Д.Д. Шостаковича произносятся с таким же уважением, как и имена У. Шекспира, И. Ньютона, А. Эйнштейна, Д.И. Менделеева. От слушателей жанров серьезной музыки требуют глубокого, сосредоточенного восприятия. Друг от друга эти жанры отличаются и содержанием, и формой. Вот перед нами симфония – один из самых емких и сложных жанров, по широте охвата жизни напоминающий роман или драму. Но можно ли представить себе, чтобы вся серьезная музыка состояла только из симфоний? Ведь симфония, как и опера, – произведение крупномасштабное, обобщенное по форме. А человек нуждается также и в художественном осмыслении самых тонких движений его внутреннего мира. И вот появляются в музыкальном искусстве жанры камерного плана: элегии, ноктюрны, лирические пьесы. Энциклопедией разнообразнейших человеческих чувств становится романтическая прелюдия. Фантазия увлекает слушателя свободным импровизационным полетом мысли. Fuga представляет образец строгого, сосредоточенного размышления. Концерт вовлекает нас в атмосферу соревнования солиста и оркестра. Жанры не отделены друг от друга непроходимыми перегородками, они непрерывно обмениваются средствами выразительности. Так, интонации первичных, прикладных жанров

становятся языком более сложных. Иногда у них даже совпадают названия: вальс, мазурка, марш, песня. Но одухотворенный «Вальс-фантазия» М.И. Глинки резко отличен от предназначенных для танца вальсов. Некоторые из фортепьянных мазурок Ф. Шопена любовно подражают народным танцам, другие – бальным, но написаны они композитором не для танца, а для слушания. Большинство из них – настоящие поэмы в звуках. Сложный музыкальный образ часто создается из интонаций различных жанров. Посмотрим, как это делает Чайковский в 5-й симфонии. Ее содержание – столкновение судьбы и человека. Идея судьбы воплощена в интонации фанфары. Наиболее ярко она представлена в медленной части симфонии: трубный глас судьбы грозно прерывает мирную жизнь, грубо вторгается в счастливые мечты и заставляет содрогнуться человека. Во вступительных тактах симфонии эта фанфара звучит глухо и тихо. Сплетаясь с чертами траурного шествия и сосредоточенного хорального песнопения, она производит впечатление тяжелого предчувствия. Но постепенно человек освобождается от гнетущих мыслей и пробуждается к деятельной жизни – в музыке соответственно зарождается неопределенное пока танцевальное движение, сдерживаемое ритмом траурного марша. Кружение жизни, устремленной к радости, становится все быстрее – символом этого трепетного счастья оказывается вальс. Музыкальные жанры не остаются неизменными, они обновляются и развиваются. Появляются новые жанры, вызванные изменившимися условиями жизни: музыка к кинофильмам, пионерские и комсомольские песни, песни-марши борцов за мир. Классические формы и жанры наполняются новым содержанием. Создаются произведения, вбирающие в себя особенности разных жанров. Это симфония-концерт для виолончели с оркестром С.С. Прокофьева, 12-я симфония Шостаковича для солистов-вокалистов и симфонического оркестра, концерт для оркестра «Озорные частушки» Р.К. Щедрина, симфонические мугамы «Шур» и «Кюрдовшары» Ф.М. Амирова и др.

Музыкальная форма

Слово «форма» понимается по отношению к музыке в двух смыслах. В широком – как совокупность выразительных средств музыки (*мелодия, ритм, гармония* и т.п.), воплощающая в музыкальном произведении его идейно-художественное содержание. В более узком – как план развертывания частей произведения, определенным образом связанных друг с другом (об этом значении формы и рассказывается в статье). В простейшем случае форма ограничивается лишь одной темой, одним изложением мысли. Даже обрамленная вступлением и заключением такая форма определяется как одночастная. Она встречается в небольших пьесах у многих композиторов. В жанре танца тема может быть неоднократно

повторена; в *песне* мелодия повторяется с новыми словами, образуя куплетную форму. Куплет бывает и не одночастным, для него типичнее двухчастная форма, складывающаяся из запева и припева. При этом I часть (запев) всегда заключает в себе определенную тему, а II (припев) – может ее продолжать, развивать, но может ввести и новую, контрастную. Двухчастная форма встречается не только в песенном куплете, но и в самостоятельных вокальных и инструментальных произведениях. Иногда в конце двухчастной формы возвращается более или менее точно повторенный фрагмент I части – реприза. Если же после продолжения, развития или новой темы первая возвращается полностью, ее следует считать самостоятельной частью, и форма становится трехчастной. Симметричность этой формы (*ава*) обеспечила ей необычайно широкое применение – от небольших пьес и романсов до развернутых хоровых и симфонических полотен. Но тема или простая форма, построенная на ее основе, может неоднократно повториться с изменениями – варьироваться, возникает форма *вариаций*. Само это слово иногда служит для названия сочинения, но это не обязательно: в форме вариаций написана «Баллада» Э. Грига, «Рапсодия на тему Паганини» С.В. Рахманинова. Вариационное развитие главенствует в джазовых композициях: после ансамблевого исполнения темы каждый музыкант варьирует ее по-своему. При многократном чередовании основной темы (рефрена) с различными другими темами (эпизодами) образуется форма *рондо* – форма самостоятельных вокальных и инструментальных сочинений. В жанре *сонат* и *симфоний* она чаще всего служит формой финала. Сонатная форма (форма сонатного аллегро), в которой написаны первые части большинства сонат Л. Бетховена, отличается напряженным, динамичным музыкальным действием. Обычно она состоит из 3 разделов: экспозиции (показа), разработки (раздел, в котором темы претерпевают различные изменения), репризы (повторения); возможна также кода (завершающий раздел). Иногда перед ними имеется еще вступление («Патетическая соната»). В экспозиции сопоставлены две музыкальные мысли – главная и побочная. Главная тема обычно энергичная, мужественная; часто начало ее звучит как повелительный возглас или утверждение. Побочная, напротив, отличается певучим, спокойным характером по контрасту с главной. В разработке темы все более настойчиво сталкиваются между собой. Затем в репризе обе темы снова проходят в своем основном виде; нередко кода – это еще одна маленькая разработка, в которой окончательно утверждается главная мысль первой части. Сонатная форма типична для первых частей, а иногда и финалов сонат, инструментальных концертов, симфоний, а также камерных ансамблей (трио, квартетов и т.п.). Экспромты и фантазии, поэмы и баллады пишутся нередко в свободных формах, где

привычные приемы формообразования сочетаются необычно и образуют форму индивидуальную, неповторимую. Музыкальные формы, в которых части настолько самостоятельны, что каждую можно исполнить отдельно, называются циклическими. В инструментальной музыке такими являются прелюдия и фуга, сюита, соната, камерный ансамбль, концерт, симфония. В вокальной музыке – вокальные циклы, тесно связанные по смыслу, но допускающие раздельное исполнение романса и песни, – хоровые сюиты, оратории и кантаты. Какой бы ни была музыкальная форма – простой или очень сложной, типичной или индивидуальной, – она выполняет задачу организации всех характеристик произведения таким образом, чтобы как можно лучше донести до слушателя содержание музыки.

Тема 3.4. Музыкальное исполнительство

Все **хоровые** коллективы можно разделить на профессиональные, любительские, учебные и бытовые. Бытовые хоры, как правило, организовывались по принципу совместной трудовой деятельности или места жительства. Так, например, в деревнях во время полевых работ или отдыха возникал хор. Среди работающих находился талантливый запевала, который начинал песню и вел ее до конца. Все остальные, внимательно слушая ведущий голос, подстраивались к нему, украшая его своим мелодическим узором, и лилась песня, исполненная великой любви к жизни. Такой самодеятельный, как принято теперь называть, хор существовал практически в каждой деревне, в каждом селе. Были они и в городах, в заводских слободах, где по вечерам собирались рабочие и работницы и заводили песни, которыми скрашивали свою нелегкую жизнь. В 1910 году певец и собиратель русских народных песен, композитор М.Е. Пятницкий организовал народный хор, который стал первым народным профессиональным музыкальным коллективом. После Великой Октябрьской социалистической революции профессиональные коллективы возникли во многих республиках. Это Государственный Омский русский народный хор, Государственный заслуженный академический Украинский народный хор имени Г.Г. Веревки, Государственный Уральский русский народный хор и многие другие коллективы. Здесь бережно сохраняются и одновременно развиваются народные традиции, характерные для той или иной республики, края, области. Своеобразные черты проявляются в мелодическом и ритмическом узоре, в многоголосии, в драматургии, хореографии, в составе исполнителей. Северные песни, например, отличаются узорчатым рисунком мелодии, использованием в многоголосии полифонического начала, на Дону мужские голоса несут основную нагрузку. На Украине народная песня часто сопровождается инструментальным ансамблем, а в Грузии песня звучит чаще в исполнении

мужского хора без инструментального сопровождения. Участники академических профессиональных коллективов специально обучаются пению, их голоса звучат ровно на всех участках диапазона; диапазон может достигать двух октав. Они владеют певческим дыханием, дикцией, динамикой и другими вокальными навыками. Первый русский профессиональный хор был основан в XV веке – хор государевых певчих дьяков. В начале XVIII века на его основе в Петербурге была создана Придворная певческая капелла. Этот коллектив, а также Синодальный хор в Москве сыграли значительную роль в развитии хорового искусства России. В XIX в. появляются и светские капеллы: хоры Ю.Н. Голицына, А.А. Архангельского.

Сегодня это и большие академические капеллы (60–80 исполнителей): Государственный академический русский хор, Государственный Московский хор, Ленинградская академическая хоровая капелла имени М.И. Глинки, Московский камерный хор, а также хоровые коллективы оперных театров. К профессиональным хорам относятся также ансамбли песни и пляски. Среди них – Дважды Краснознаменный ансамбль песни и пляски Советской Армии имени А.В. Александрова, народные – Государственный Кубанский казачий хор. Любительские хоры – это коллективы, состоящие из певцов, для которых пение в хоре не является профессией. Они возникли во многих странах в связи с организацией специальных хоровых обществ. Многие любительские хоры достигают высокого уровня исполнительства, и нередко композиторы доверяют им исполнять свои сочинения впервые. Хоровые коллективы есть в университетах, институтах, а также средних специальных учебных заведениях. Школьные хоры существуют при общеобразовательных и музыкальных школах, при Дворцах и Домах культуры.

Все хоровые коллективы, и профессиональные, и любительские, делятся на однородные, в которых поют только мужчины, только женщины или дети, и смешанные – в них поют мужчины и женщины или мальчики и мужчины. Обычный смешанный хор состоит из четырех партий: женские голоса – сопрано и альты (если в хоре поют мальчики, то сопрановая партия называется дискантами), мужские голоса – тенора и басы. Каждая партия в свою очередь может делиться на несколько самостоятельных групп в зависимости от партитуры исполняемого сочинения. Количество партий в хоре определяет его вид – двух-, трех-, четырех-, шести-, восьмиголосный и т.д. Минимальный состав хора – 12 человек (по 3 человека в партии), максимальный – 100–120 человек. Иногда несколько коллективов объединяются в сводный хор. В таком хоре поют несколько сотен человек. Сводные хоры выступают на больших праздничных концертах, на праздниках песни. С деятельностью детских

хоровых студий связано появление большого количества хоровой и песенной музыки для детей. Педагоги хоровых студий считают, что нет такого ребенка, у которого нельзя было бы развить музыкальные способности. А главное – это специфика работы: разнообразие видов музыкальных занятий и интересная и насыщенная творческая атмосфера. Студийцы поют в хоре, участвуют в ансамблевом и сольном пении, изучают музыкальную грамоту и сольфеджио, знакомятся с музыкальной литературой, посещают занятия ритмики и танца, играют (по желанию) на каком-либо инструменте. Они выступают с концертами в школах, на предприятиях, участвуют в творческих встречах с композиторами, в записях на радио и телевидении, выезжают с отчетными концертами в разные города и за рубеж.

Симфонический оркестр это большой коллектив музыкантов, которые объединяются для совместного исполнения музыкальных произведений. В состав симфонического оркестра входят деревянные духовые инструменты: флейты, гобои, кларнеты, фаготы; медные духовые – валторны, трубы, тромбоны, туба. Есть здесь и раскатистые литавры, трескучие барабаны, грохочущие тарелки, множество других ударно-шумовых инструментов, от полуметрового в поперечнике тамтама до маленьких кастаньет; щипковые – арфа; клавишные – нежно-переливчатая челеста, всем знакомый рояль. Наконец, душа оркестра – благороднейшая по звучанию группа струнно-смычковых: скрипки, альты, виолончели, контрабасы. Собранные воедино, в руках опытных музыкантов, подчиненных воле дирижера, они образуют музыкальный инструмент, способный выразить и передать звуками любое музыкальное содержание, любой образ, любую мысль. Множество сочетаний инструментов оркестра дает практически неисчерпаемый набор разнообразнейших звучаний – от громоподобного, оглушительного до едва слышного, от остро режущего слух до ласкающе-мягкого. И многоэтажные аккорды любой сложности, и узорчато-извилистые сплетения разнородных мелодических орнаментов, и паутинно-тонкая ткань, мелкие звуковые «осколки», когда, по образному выражению С.С. Прокофьева, «с оркестра словно вытирают пыль», и мощные унисоны многих инструментов, одновременно играющих одни и те же звуки, – все это подвластно оркестру. Любая из оркестровых групп – струнная, духовая, ударная, щипковая, клавишная – способна отделяться от других и вести свое музыкальное повествование при молчании остальных; но все они полностью, частично или единичными своими представителями, сливаясь с другой группой или ее частью, образуют сложный тембровый сплав.

Вот уже свыше двух веков самые заветные помыслы композиторов, самые яркие вехи истории искусства звуков связаны с музыкой,

задуманной, написанной, а порой и переложенной для симфонического оркестра. Каждый, кто любит музыку, знает и помнит имена Я. Гайдна, В.А. Моцарта, Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса, Г. Берлиоза, Ф. Листа, С. Франка, Ж. Визе, Дж. Верди, П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, С.В. Рахманинова, А.С. Глазунова, И.Ф. Стравинского, С.С. Прокофьева, Н. Мясковского, Д.Д. Шостаковича, А.И. Хачатуряна, К. Дебюсси, М. Равеля, В. Вартока и других мастеров, чьи *симфонии, сюиты, увертюры*, симфонические *поэмы*, картины, фантазии, инструментальные концерты в сопровождении оркестра, наконец, кантаты, оратории, *оперы* и *балеты* написаны для симфонического оркестра или предполагают его участие. Умение писать для него представляет собой высшую и сложнейшую область искусства музыкальной композиции, требующую глубоких специальных знаний, большого опыта, практики, а главное – особых музыкальных способностей, одаренности, таланта.

История возникновения и развития симфонического оркестра – история постепенной перестройки старых и изобретения новых инструментов, увеличения его состава, история совершенствования способов использования сочетаний инструментов, то есть история той области музыкальной науки, которая именуется оркестровкой или инструментовкой, и, наконец, история симфонической, оперной, ораториальной музыки. Все эти четыре слагаемых, четыре стороны понятия «симфонический оркестр» тесно связаны между собой. Многообразным было и остается сейчас их влияние друг на друга. Слово «оркестра» означало в Древней Греции полукруглую площадку перед сценой театра где размещался хор – неперемный участник драматических представлений в эпоху Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана. Около 1702 года этим словом впервые было обозначено небольшое пространство, предназначенное для ансамбля сопровождающих оперу инструменталистов. Так называли инструментальные группы в камерной музыке. В середине XVIII века ввели решающее для истории оркестра различие: многочисленному оркестру противопоставили малую камерную музыку – ансамбль. До этого времени четкой грани между музыкой камерной и оркестровой не проводили.

Понятие «симфонический оркестр» появилось в эпоху классицизма, когда жили и творили К.В. Глюк, Л. Боккерини, Й. Гайдн, В.А. Моцарт. Оно возникло уже после того, как композиторы стали точно выписывать в нотах названия каждого инструмента, играющего тот или иной голос, ту или иную нотную строчку. Еще в начале XVII века у К. Монтеверди в «Орфее» перед каждым номером лишь перечислялись инструменты, могущие его исполнить. Вопрос же о том, кто какую строчку должен

играть, оставался открытым. Поэтому в любом из 40 оперных театров его родной Венеции одно исполнение «Орфея» могло быть непохожим на другое. Ж.Б. Люлли, композитор, скрипач, дирижер, был, вероятно, первым, кто писал для определенного состава инструментов, для так называемых «24 скрипок короля» – струнного ансамбля, образованного при дворе Людовика XIV и руководимого самим Люлли. У него верхний голос струнной группы был подкреплен еще и гобоями, а нижний – фаготами. Гобои и фаготы без струнных, контрастируя с полным составом, участвовали в средних разделах его композиций. С XVIII века формируется первоначальная основа оркестра – струнная группа. Постепенно добавляются представители семейства духовых: флейты, гобои и фаготы, а затем и валторны. Кларнет проник в оркестр значительно позднее по причине его крайнего тогдашнего несовершенства. М.И. Глинка в своих «Заметках об инструментровке» называет звук кларнета «гусиным». Все же духовая группа в составе флейт, гобоев, кларнетов и валторн появляется в «Пражской симфонии» Моцарта, а перед этим у его французского современника – Ф. Госсека. В «Лондонских симфониях» Гайдна и ранних симфониях Л. Бетховена появляются две трубы, а также литавры. В XIX веке духовая группа в оркестре еще более усиливается. Впервые в истории оркестровой музыки участвуют в финале 5-й симфонии Бетховена флейта-пикколо, контрафагот, а также три тромбона, до того употреблявшиеся только в операх. Р. Вагнер добавляет еще тубу и доводит число труб до четырех.

Вагнер – композитор преимущественно оперный, но он в то же время по праву считается выдающимся симфонистом и реформатором симфонического оркестра. Стремление композиторов XIX–XX веков обогатить звуковую палитру обусловило введение в оркестр ряда инструментов, обладающих особыми техническими и тембровыми возможностями. К концу XIX века состав оркестра доводится до внушительных, а иногда и до гигантских размеров. Так, 8-я симфония Г. Малера не случайно называется «симфонией тысячи участников». В симфонических полотнах и операх Р. Штрауса появляются многочисленные разновидности духовых: альтовая и басовая флейты, баритоновый гобой (геккельфон), малый кларнет, контрабас-кларнет, альтовая и басовая трубы и др. В XX веке оркестр пополняется преимущественно ударными инструментами. До этого обычными участниками оркестра были 2 – 3 литавры, тарелки, большой и малый барабаны, треугольник, реже бубен и тамтам, колокольчики, ксилофон. Теперь композиторы применяют набор оркестровых колоколов, дающий хроматическую гамму, челесту. Они вводят в оркестр такие инструменты, как флексатон, бубенцы, испанские кастаньеты, звонко цокающая

деревянная доробочка, трещотка, бич-хлопушка (ее удар подобен выстрелу), сирена, ветряная и громовая машины, даже пение соловья, записанное на специальную пластинку (оно использовано в симфонической поэме итальянского композитора О. Респиги «Пинии Рима»).

Во второй половине XX века из джаза в симфонический оркестр приходят и такие ударные, как вибрафон, томтомы, бонги, комбинированная ударная установка – с «чарльстоном» («хай-хэтом»), маракасы. Что же касается струнной и духовой групп, то их формирование к 1920 году было в основном закончено. В состав оркестра иногда вводятся отдельные представители группы саксофонов (в произведениях Бизе, Равеля, Прокофьева), духового оркестра (кларнеты у Чайковского и Стравинского), клавесин, домры и балалайки, гитара, мандолина и т.д.

Композиторы XX века пишут много музыки для камерного оркестра. В его составе 15 – 20 струнных, по одному деревянному духовому, одна-две валторны, группа ударных с одним исполнителем, арфа (вместо нее может быть фортепьяно или клавесин). Появляются произведения для ансамбля солистов, где есть один представитель от каждой разновидности (или от некоторых из них). Таковы камерные симфонии и пьесы А. Шёнберга, А. Веберна, сюита Стравинского «История солдата», сочинения советских композиторов – наших современников М.С. Вайнберга, Р.К. Габичвадзе, Э.В. Денисова и других. Все чаще авторы обращаются к составам необычным, или, как говорят, экстренным. Им необходимы необычные, редкие звучания, так как роль тембра в современной музыке возросла, как никогда. Тем не менее, чтобы всегда была возможность исполнять музыку и старую, и новую, и новейшую, состав симфонического оркестра остается стабильным.

Современный симфонический оркестр подразделяется на большой симфонический оркестр (около 100 музыкантов), средний (70–75), малый (50–60). На базе большого симфонического оркестра можно для каждого произведения отбирать необходимый для его исполнения состав: один для «Восьми русских народных песен» А.К. Лядова или «Струнной серенады» Чайковского, другой – для грандиозных полотен Берлиоза, Скрябина, Шостаковича, для «Петрушки» Стравинского или огненного «Болеро» Равеля.

Как же располагаются музыканты на эстраде? В XVIII–XIX веках слева от дирижера сидели первые скрипки, а справа – вторые, позади первых скрипок садились альты, а позади вторых – виолончели. За струнной группой рядами сидели: впереди деревянная духовая группа, а за ней медная духовая. Контрабасы располагались на заднем плане справа или слева. Остальное пространство отводилось арфам, челесте, фортепьяно и ударным. В нашей стране музыканты располагаются по схеме,

введенной в 1945 году американским дирижером Л. Стоковским. По этой схеме вместо вторых скрипок справа от дирижера на первом плане помещаются виолончели; их прежнее место занимают теперь вторые скрипки.

Симфоническим оркестром руководит дирижер. Он объединяет музыкантов оркестра и направляет все их усилия на осуществление своего исполнительского замысла в процессе репетиций и на концерте. Дирижирование основано на специально разработанной системе движения рук. В правой руке дирижер обычно держит палочку. Важнейшую роль играют его лицо, взгляд, мимика. Дирижер должен быть высокообразованным человеком. Ему необходимы знания музыки различных эпох и стилей, инструментов оркестра и их возможностей, тонкий слух, способность глубоко проникать в замысел композитора. Талант исполнителя должен сочетаться у него с организаторскими и педагогическими способностями.

Тема 3.5. Стили и направления в мировом музыкальном искусстве

Стиль музыкальный. Термин «стиль музыкальный» определяет систему средств музыкальной выразительности, которая служит для воплощения определенного идейно-образного содержания. Общность стилевых признаков в музыкальных произведениях опирается на социально-исторические условия, мировоззрение и мироощущение композиторов, их творческий метод, на общие закономерности музыкально-исторического процесса. Соответственно, выделяют стиль исторический, национальный, индивидуальный. Искушенный слушатель свободно ориентируется в системе стилей и благодаря этому лучше понимает музыку. Он легко отличает, например, расчлененные, строгие и стройные, почти архитектурные формы музыкального классицизма от текучей массивности барокко, ощущает национальную характерность музыки С.С. Прокофьева, М. Равеля, Л.И. Хачатуряна, по первым же звукам определяет, произведение какого композитора исполняется.

Музыкальные стили связаны со стилями других искусств. Как похожи, например, наполненные изящными и галантными украшениями пьесы для клавесина французских композиторов XVIII века. Ж.Ф. Рамо и Ф. Куперена на живопись в стиле рококо, пронизанную мелкими завитками линий. Как близка музыка К. Дебюсси, одного из ярких представителей музыкального импрессионизма, живописи, одухотворенной вибрацией света, мерцанием мазков, туманящих твердые контуры предметов. Эти связи также обогащают понимание музыки. Своеобразие стилей выявляется в отличительных признаках, они сближают различные произведения одного стиля, в то же время отграничивая их от музыки иных

стилей. Приметы стиля пронизывают решительно все стороны музыки: фактуру, ритм, мелодику, гармонию и др. Но стиль не сводится лишь к сумме отличительных признаков содержания и формы. Он представляет собой живое единство, а не механический набор примет. Именно эта духовная глубина, неповторимость выраженного в произведении мироощущения композитора привлекают нас. Мы ясно чувствуем, например, мятущуюся и мечтательную душу романтика в музыке Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа, Г. Берлиоза. В энергии ритма, жесткости гармонии музыкальных произведений 1910-х годов явственно слышится зарождение нового мироощущения, характерного для стиля XX века.

Наиболее отчетливо мирозерцательная основа выявляется в индивидуальном стиле. Сочиняя музыку, композитор вкладывает в нее всю душу, живет одной судьбой с героями своих произведений. И потому нет ничего удивительного в том, что склад его мышления, темперамент, характер, преобладающие настроения, мировоззрение, сам метод творчества находят выражение в музыке. Многие высказывания Л. Бетховена, например, раскрывают главное в его личности – стремление к преодолению трудностей, к борьбе. И в его музыке часто слышится волевой порыв, наталкивающийся на препятствия, преодолевающий их. Письма русского композитора А.К. Лядова раскрывают его как натуру созерцательную, спокойно любующуюся красотой. Любовь к тончайшей звукописи обнаруживается и в его музыкальном наследии. Чтобы глубже понять своеобразие музыкального стиля, нужно прослушать несколько произведений. Единичное сочинение, особенно миниатюра, представит нам героя в какой-то одной ситуации, например в момент упоения красотой природы. Но каким он будет в минуту глубочайшей скорби, как проявит себя в жизненной борьбе, полной опасностей? Стиль же выражает отношение не к одной ситуации, а к жизни в целом, к миру. Эта мировоззренческая глубина – духовная сущность стиля – откроется лишь при знакомстве с разными произведениями. В историческом развитии стилей слушатель увидит путь духовных исканий человечества, все более глубокого и полного осмысления меняющейся действительности, формирования новых идеалов человека.

Классицизм (от латинского «классикус» – «образцовый») – стиль и направление в искусстве XVII – начала XIX века, вдохновленное идеей порядка, законченности и совершенства художественного произведения. Упорядоченность, гармония, внутреннее единство целого и его частей, строгие пропорции – все эти качества отличают творения видных представителей классицизма. Как художественное направление классицизм сложился во Франции в XVII веке. Творчество великих драматургов П. Корнеля, Ж. Расина во многом определило облик

лирической трагедии, которая задавала тон на сцене Королевской академии музыки. Здесь долгие годы безраздельным властелином был композитор Ж.Б. Люлли, а в первой половине XVIII века, – Ж.Ф. Рамо. Жесткие правила, незыблемые нормы сковывали развитие французской оперы тех лет.

В соответствии с принципами классицизма его образцом признавалась античная драма, античное искусство в целом. Но в нем классицисты воспринимали не его стихийную силу, не свободный выход жизненных сил: их привлекало совершенство форм, отточенность деталей и строгость выражения. Поэтому французская опера была далека от греческой трагедии, несмотря на стойкую приверженность сюжетам, заимствованным из античной мифологии. Это было предельно условное зрелище, регламентированное в деталях, подчиненное строгому канону, преодолеть который ни одному из мастеров «первой волны» классицизма в европейском искусстве так и не удалось.

Наивысшие достижения классицизма второго периода (классицизма просветительского) связаны уже с новым историческим этапом, с эпохой Великой французской революции 1789–1794 годов, когда он стал художественной идеологией третьего сословия. Эта «вторая волна» связана со становлением и утверждением венской классической школы в творчестве ее виднейших мастеров – Я. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена. Они также стремились к целостности художественного создания, совершенству формы и строгим пропорциям составляющих ее частей. Но у них единство и законченность достигались в процессе движения, становления, в борьбе противоположностей. Музыкальным выражением такого развития стал принцип симфонизма, наиболее наглядно и совершенно проявившийся в симфонии. Сущность его – в особом качестве развития музыкальных мыслей, когда новая идея, новый звукообраз рождаются постепенно, в преобразовании исходной музыкальной мысли. Главная тема порождает тему побочную, противостоящую, контрастирующую с главной. Такой метод развития музыкальной мысли и стал основным завоеванием венского классицизма, открывшим музыке новые горизонты. При этом сочинениям Гайдна, Моцарта, Бетховена присуща целеустремленность: в них отчетливо различаются конечная цель музыкального движения, его итог. Все части произведения находятся в строгом равновесии: отчетливо различимы начало, исходный рубеж, срединный этап, где доминирует развитие, и, наконец, закономерное, логичное завершение всей композиции.

Венские классики переосмыслили и заставили звучать по-новому все музыкальные жанры и формы. Велик их вклад в развитие оперы (оперы Моцарта «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта») и

особенно симфонии. Они утвердили и упрочили ее четырехчастную композицию, придали симфонии монументальный характер, наполнили глубоким общественным содержанием. Таковы симфонии Бетховена, представляющие собой, по словам композитора А.Н. Серова, «девять миров симфонических». Композиторы-романтики, унаследовав лучшие завоевания классицизма, развили их, обогатили новыми достижениями.

В русской музыке классицизм не стал самостоятельным направлением. Отдельные его черты проявились в творчестве М.С. Березовского, Д.С. Бортнянского, В.А. Пашкевича, И.Е. Хандошкина, Е.И. Фомина. Ощутимы они и в сочинениях М.И. Глинки. Своеобразной стилизацией музыки Моцарта является 4-я оркестровая сюита П.И. Чайковского «Моцартиана», интермедия «Искренность пастушки» из оперы «Пиковая дама». В музыке XX века возродился интерес к классицизму, к присущей ему законченности и порядку. Но неоклассицизм XX века, виднейшим представителем которого стал И.Ф. Стравинский, не был простым возрождением стиля и языка венских классиков. Для неоклассиков музыка прошлого послужила своего рода художественной моделью, она переосмысливалась на основе совершенно новых принципов мышления в звуках. «Прошлое в настоящем» – эта установка, провозглашенная еще М.П. Мусоргским, была по-своему реализована композиторами-неоклассиками, ощутившими непрочность современного «музыкального здания» и необходимость его укрепить. В советской музыке отдельные неоклассические тенденции проявились в «Классической симфонии» С.С. Прокофьева, в его балете «Золушка», в фортепьянном квинтете Д.Д. Шостаковича и в некоторых сочинениях других мастеров.

Западно-европейская музыка XVII–XX веков

XVII век – начало новой эпохи в музыке, освобождающейся от господства церкви, обретающей все большее многообразие жанров, форм, красок, выразительных средств. Важнейшим шагом на этом пути было возникновение оперы, светского искусства, наследовавшего идеи эпохи Возрождения, выдвинувшего на первый план красоту и выразительность мелодии, сольного пения (бельканто), богатства человеческих чувств. Из княжеских дворцов Флоренции и Рима опера в 1637 году пришла в первый оперный театр в Венеции. Вершина итальянской оперы того периода – творчество Клаудио Монтеверди (1567 – 1643) – создателя музыкальной драмы, где музыка развивалась в теснейшей связи с драматическим действием, рисовала сложные и правдивые характеры действующих лиц. Его опера «Коронация Поппеи» (1642) поднимала сложные вопросы нравственного, социального значения. Основоположник оперной школы Франции Жан Батист Люлли (1632 – 1687) опирался на опыт

драматического театра, классической трагедии П. Корнеля и Ж. Расина. В свои «лирические трагедии» (так назывались его оперы) Люлли вводил элементы декламационности, большое внимание уделял хорам, танцам (обязательные балетные сцены). Ритмы гавота, менуэта проникали и в арии. Несравненный по тонкости и глубине лирического выражения образец оперного искусства оставил английский композитор Генри Пёрселл (1659 – 1695) в своей опере «Дидона и Эней» (1689). Музыка Пёрселла близка народной, она нежна и трогательна, скромна и серьезна.

В 1710 году в Лондон приехал Георг Фридрих Гендель (1685 – 1759) – великий немецкий композитор. В Лондоне Гендель поставил много опер (среди них – «Юлий Цезарь в Египте», 1724). Стремление к воплощению в музыке идей героического подвига, освобождения народов привело его к оратории. Церковь нередко запрещала их исполнение, но величественные произведения Генделя все же получили широкое признание. Его творчество оказало большое влияние на Глюка и Бетховена.

Рядом с вокальными жанрами развиваются инструментальные. Вслед за органом – королем искусства барокко, звучащим уже не только во время церковной службы, но и в специальных концертах, выдвинулся клавесин. Для этих инструментов писали итальянец Д. Фрескобальди, немцы Д. Букстехуде, Гендель и величайший из всех И. С. Бах. Мощь и патетика органных сочинений оттенялись изяществом клавесинных. Особенно славились миниатюры французских композиторов-клавесинистов Ф. Куперена, Ж.Ф. Рамо, Л.К. Дакена. Для клавесина создавались также танцевальные сюиты. В Италии в полный голос зазвучала скрипка. Сонаты для скрипки Арканджело Корелли (1653 – 1713), скрипичные концерты Антонио Вивальди (1678 – 1741), их оркестровые концерты (концерто grosso) служили образцами для многих композиторов.

Высшего расцвета инструментальная музыка достигла во 2-й половине XVIII века. При дворах немецких и австрийских князей существовали капеллы – ансамбли и оркестры. Их руководители (капельмейстеры) писали музыку для развлечения князей. Из танцевальных сюит, из оперных увертюр и выросла симфония. Темы симфоний часто опирались на народные песни и танцы. Особенно много песен разных народов (немецких, чешских, венгерских, сербских, хорватских) звучало в Вене – колыбели классической симфонии и других жанров инструментальной музыки: сонаты, концерта, квартета. В музыке венских классиков – Й. Гайдна, В.Л. Моцарта, Л. Бетховена – окончательно сложился тот музыкальный язык, на котором «заговорила» вся Европа. Приближение Великой французской революции оказало огромное влияние на музыкальное искусство. Новая, демократическая публика приходит в театры. Ей нравились комические оперы, где

действовали простые люди – умные, ловкие слуги. Но в предреволюционный период нужны были и оперы серьезные, значительные. Такими произведениями, воплотившими эстетические идеалы третьего сословия, стали оперы австрийского композитора Кристофа Виллибальда Глюка (1714 – 1787). Начавшей захлестывать оперу волне виртуозного пения он противопоставил благородную простоту и цельность, единое развитие драматического действия. Высокую правду человеческих чувств, идею верности Глюк раскрыл в операх «Орфей и Эвридика», «Альцеста». Мысли Глюка об опере нашли поддержку у французских просветителей – литераторов и ученых-энциклопедистов. Хор из оперы «Армида» «Будем преследовать врага до победы» стал революционной песней в июльские дни 1789 года. В годы Великой французской революции массовые революционные песни, гимны, марши звучат во время празднеств, траурные марши сопровождают похороны погибших героев. В 1792 году офицер рейнской армии Руже де Лиль написал песню «Сыны отечества, вперед!», с которой вошли в Париж революционные марсельцы. Так родилась «Марсельеза» – первый гимн революции. Идеи революционного преобразования мира стали содержанием симфоний Бетховена, проложивших новые пути музыке XIX века.

Вскоре появляется и новое направление – романтизм, впервые заявивший о себе в песнях и симфониях Ф. Шуберта. Жизнь человеческого сердца стала главным содержанием его творчества. В 1821 году немецкий композитор, дирижер и музыкальный писатель Карл Мария фон Вебер (1786 – 1826) поставил в Берлине свою оперу «Вольный стрелок». На сцене ожили картины немецкого леса, герои народного сказания, зазвучали мелодии свадебных и охотничьих песен, крестьянских маршей и танцев. Мир поэтической пьесы-сказки У. Шекспира «Сон в летнюю ночь», населенный проказниками-эльфами, раскрылся в музыке к ней Феликса Мендельсона (1809 – 1847). Мендельсон вслед за Шубертом насыщал инструментальную музыку – симфонии, концерт для скрипки с оркестром – песенными мелодиями. Его фортепьянные пьесы так и называются «песни без слов».

Музыка в XIX веке звучит уже не в княжеских дворцах, а в концертных залах, в исполнении симфонических оркестров и солистов-виртуозов. Расширяется музыкальное образование, открываются консерватории (Париж – 1793, Прага – 1811, Варшава и Вена – 1821, Лейпциг – 1843), появляются музыкальные газеты и журналы, музыкальные издательства. В 1829 году Мендельсон организовал в Берлине исполнение «Страстей по Матфею» – одного из самых монументальных произведений Баха.

Композиторы XIX века – страстные борцы за утверждение высокого искусства, воспитывающего людей в духе самых благородных и светлых идей. Они нередко выступают со словом о музыке, поясняя ее содержание, стремясь приобщить к ней как можно большее число людей. И сейчас статьи и книги Шумана, Берлиоза, Листа, Вагнера помогают нам разобраться в сложном мире музыкальных идей.

Романтизм вступает в свой зрелый этап с творчеством Р. Шумана, утверждающим тесную связь музыки и литературы, принципы программности. Новые формы и жанры развиваются в фортепьянной музыке (Шуман, Шопен, Лист), в симфонической (Берлиоз, Лист), в опере (Вагнер). Создателем программной симфонии, обладающей яркими чертами театральности, стал французский композитор Гектор Берлиоз (1803–1869), великий мастер, настоящий волшебник оркестра (симфонии «Фантастическая», «Гарольд в Италии» по поэме Дж.Г. Байрона, «Ромео и Джульетта» по трагедии Шекспира с участием хора и солистов). Музыка Берлиоза напоминает о революционных битвах во Франции. В дни июльской революции 1830 году он сделал переложение «Марсельезы» для хора и оркестра. Его «Траурно-триумфальная симфония» и «Реквием» посвящены памяти жертв революции.

В Париж – город революций и баррикад, острейших противоречий буржуазного мира – съезжались музыканты из всех европейских стран: Шопен и Глинка, Лист и Вагнер. Здесь давал концерты гениальный скрипач Н. Паганини, в состязаниях пианистов-виртуозов побеждал Лист. Ставились в Париже и оперы итальянских композиторов: Джоаккино Россини (1792 – 1868), Винченцо Беллини (1801 – 1835), Гаэтано Доницетти (1797 – 1848), пели прославленные певцы, мастера бельканто. Мелодиями Беллини восхищались Шопен и Глинка. В его знаменитой опере «Норма» слышны отзвуки героической борьбы итальянского народа за свободу и единство родины. Мечтой о свободе Италии проникнута народно-героическая опера Россини «Вильгельм Телль». В Италии, значительная часть которой находилась под гнетом Австрийской империи, свирепствовала цензура. Только в музыке и был слышен истинный голос итальянского народа. Сильнее всего он звучал в операх Дж. Верди – «маэстро итальянской революции».

Революции 1848 – 1849 годов, прошедшие через всю Европу, всколыхнули многие народы. В 30-е годы Польша выдвигает Ф. Шопена и классика национальной оперы Станислава Монюшко (1819 – 1872). Его опера «Галька» – правдивая история о горькой доле крестьянской девушки. В Венгрии оперы создавал Ференц Эркель (1810 – 1893; «Ласло Хуньяди», «Банк бан»), гордые ритмы венгерских мелодий Европа слышит в произведениях Ф. Листа. Жанры музыкального искусства представлены в

творчестве чехов – Бедржиха Сметаны (1824 – 1884) и А. Дворжака. Норвегию представляет Э. Григ, Испанию – Исаак Альбенис (1860 – 1909). Они вносили в европейскую музыку напевы своих стран, прославляли их честь и национальное достоинство.

Во 2-й половине XIX века в Вене создает свои четыре симфонии выдающийся немецкий композитор Иоганнес Брамс (1833 – 1897). К нему присоединяется и крупнейший австрийский симфонист Антон Брукнер (1824 – 1896). Контраст их философски углубленным произведениям составляют вальсы и оперетты Иоганна Штрауса-сына (1825 – 1899), воплощение веселья и жизнерадостности. Но и Брамс отдал дань бытовой музыке: его знаменитые «Венгерские танцы» построены на подлинных народных мелодиях, полны огня и воодушевления. Много нового возникает и в музыкальных театрах Европы. Рядом с музыкальными драмами Р. Вагнера, в корне обновившего обычные оперные формы, ставятся и оперы более классического образца. Но и в них происходят сложные внутренние изменения, связанные с усиливающейся ролью оркестра, единого развития музыкально-драматической мысли. Во Франции большая романтическая опера, господствовавшая в 30 - 40-е годы на сцене «Гранд-Опера» (оперы Джакомо Мейербера, 1791-1864), сменяется оперой лирической.

В 1859 году на сцене «Театр лирик» состоялась премьера оперы Шарля Гуно (1818 – 1893) «Фауст». В центре ее – трагическая история любви Маргариты. Женские образы раскрываются и в операх Л. Делиба, Ж. Массне, в балетах А. Адана («Жизель») и Делиба («Коппелия»). Франция стала также и родиной *оперетты*. Ж. Оффенбах в опереттах («Прекрасная Елена», «Парижская жизнь») остроумно высмеивал жизнь парижских обывателей. Вершиной же развития музыкального театра во Франции стала «Кармен» Ж. Бизе – подлинно реалистическая опера. «Кармен» написана после драматических событий франко-прусской войны и Парижской коммуны. В 70-х годах французская музыка раскрылась в области театральных и инструментальных жанров (К. Сен-Санс, С. Франк).

В конце века формируется уже новое художественное направление – *импрессионизм*. Оперное искусство Италии, представленное во 2-й половине XIX века реалистическим творчеством Верди, выдвигает новые имена. Оперы «Сельская честь» П. Масканьи, «Паяцы» Р. Леонкавалло положили начало новому направлению – веризму (от итальянского «веро»– «истинный», «правдивый»). Сюжеты веристских опер – правдивые истории из жизни итальянских крестьян, бродячих комедиантов, завершающиеся трагической развязкой. С веризмом отчасти связано творчество крупнейшего оперного композитора Джакомо Пуччини (1858 – 1924). «Заинтересовывать, поражать и трогать сердца» – так

определил сам Пуччини задачу своих опер. Тематика произведений Пуччини шире, чем у веристов: действие разворачивается то в кварталах парижской бедноты («Богема»), то в итальянском дворце эпохи наполеоновских войн («Тоска»), то в домике японской гейши («Мадам Баттерфлай»), в России под названием «Чио-Чио-сан»), то на ковбойском Дальнем Западе («Девушка с Запада»). Но всюду можно встретить любимую героиню композитора – молодую девушку, часто нежную и хрупкую, способную на героические поступки, верную и преданную в любви.

Конец XIX – начало XX века – сложное время для европейского искусства. Наступление эпохи мировых войн и социальных революций, крайнее обострение противоречий в жизни буржуазного общества по-разному отразились в творчестве различных художников. Одни стремятся выразить чувства ужаса и страха перед гибелью разрушающегося мира, другие раскрывают гармонию и красоту в природе, запечатлевают тончайшие, подчас смутно-зыбкие ощущения человека, третьи обращаются к формам и средствам музыки давно ушедших времен. Три ведущих направления – экспрессионизм, импрессионизм, неоклассицизм – воплотили эти тенденции. Язык музыки усложняется. Он становится нередко острым, жестким, угловатым. Мелодия словно рвется на тысячу осколков; иногда они волей композитора складываются в причудливые, по-своему стройные геометрические узоры: так Кай в сказке Х.К. Андерсена «Снежная королева» пытался составить из осколков льда слово «вечность». Все чаще проникают в музыку образы зла, разрушения, нашествия, варварства, грубой силы или издевки. Истинно талантливые творцы, сохранившие верность гуманистическим идеалам, находили и находят путь к умам и сердцам людей, продолжают и развивают традиции великих предшественников.

Еще на рубеже веков в Австрии прозвучали симфонии Густава Малера (1860 – 1911) – сложные, многочастные произведения. Они рассказали о страданиях человека, который стремится к торжеству справедливости, но чувствует порой свое бессилие перед лицом буржуазной действительности. К симфоническому оркестру нередко присоединяются певцы-солисты или хор. Симфонии Малера связаны и с песнями: их мелодии и тексты помогают понять смысл его симфоний-исповедей. Немецкий композитор Рихард Штраус (1864 – 1949) поражал слушателей грандиозностью и богатством выдумки в звучании оркестра. Герой его симфонической поэмы «Веселые забавы Тиля Уленшпигеля» – такой же остроумный выдумщик, как и сам автор. Разнообразны по темам и краскам многочисленные оперы композитора: от мрачной, приближающейся к экспрессионистской драме «Саломеи» до изящного

лирико-комического «Кавалера розы». В Австрии и Германии экспрессионизм полнее всего представлен в творчестве А. Шёнберга, А. Веберна и А. Берга. Опера Берга «Воццек» (по драме Г. Бюхнера) о судьбе простого человека, раздавленного грубой военщиной, бездуховностью окружающего мира. Поиски нового в творчестве Шёнберга и Веберна нередко приводили к чрезмерной усложненности музыкального языка. В творчестве Пауля Хиндемита (1895 – 1963) и Карла Орфа (1895 – 1982) происходит возврат к большей простоте. Хиндемит достигает ее, опираясь на формы и средства музыки XVII–XVIII веков (симфонии и одноименные оперы «Художник Матис», «Гармония мира», многочисленные камерные ансамбли). Орф воскрешает образы народных сказок, средневекового фольклора (оперы «Луна», «Умница», кантата «Кармина Бурана» на тексты студенческих песен XIII века).

Интерес к древним пластам европейского фольклора, к музыке Востока, старинным песнопениям, ритуальным танцам, необычным звучаниям народных инструментов – одна из наиболее устойчивых черт современной музыки. Она ясно обозначилась уже в творчестве К. Дебюсси. Французский композитор Оливье Мессиа́н (р. 1908) обращается, например, к ладам и ритмам музыки Индии, к фольклору Перу, записывает и использует в своей музыке голоса экзотических птиц («Пробуждение птиц», «Экзотические птицы»). Многие композиторы вводят в свои партитуры ударные инструменты народов Африки, Азии, Южной Америки или подражают их звучанию. По-прежнему обращаются композиторы и к фольклору своих (или соседних) стран. В музыке Яна Сибелиуса (1865 – 1957) оживают суровые образы и напевы финского эпоса «Калевала». Испанец Мануэль де Фалья (1876 – 1946) воскрешает огненные ритмы и мелодии древнего канте хондо – фольклора Андалусии (балет «Любовь-волшебница»). В творчестве французского композитора Мориса Равеля (1875–1937) звучат напевы басков – жителей пограничной с Францией испанской области. Часто использует он и другие испанские напевы и ритмы: в симфонических произведениях «Испанская рапсодия» и «Болеро», опере «Испанский час». Стихия танцевальности определяет многое в музыке Равеля – от грустного изящества старинной паваны до юмора, с каким он вводит в свои произведения ритмы современных танцев (фокстрот Чайника и Чашки в опере «Дитя и волшебство»). Замечательно представлен в его творчестве жанр балета («Дафнис и Хлоя», «Сон Флорины»).

Многих композиторов XX века увлекали ритмы джаза. Они вводили их в симфонические, камерные и фортепьянные произведения («Негритянская рапсодия» Ф. Пуленка). Интонации современного музыкального быта насквозь пронизывают «Трехгрошовую оперу»

немецкого композитора К. Вейля – острую сатиру на буржуазный мир, которую он написал в содружестве с драматургом Б. Брехтом. Новые ритмы жизни XX века, звуки заводов, машин тоже вошли в музыку. Во Франции 20-х годов, еще недавно восхищавшейся утонченной красотой импрессионизма, появляются произведения с такими названиями, как «Сельскохозяйственные машины» Д. Мийо; «Пасифик 231», «Подводная лодка», «Регби» А. Онеггера и др. В балете Э. Сати «Парад» слышны звуки пишущей машинки. «Довольно облаков, туманов, аквариумов и ароматов ночи – нам нужна музыка земная, музыка повседневности!», – таков был лозунг «Шестерки»: молодых французских композиторов Д. Мийо, А. Онеггера, Ф. Пуленка, Л. Дюрея.

В музыке XX века направления быстро сменяют друг друга. В суровый час испытаний, когда фашизм развернул наступление на Европу, те же французские композиторы вновь объединились, чтобы написать музыку к драме Р. Роллана «14 июля», посвященной событиям Великой французской революции 1789 – 1794 годов. В годы второй мировой войны европейские композиторы создают значительные произведения, проникнутые тревогой за судьбы человечества, обличающие фашизм и вселяющие надежду на победу прогрессивных сил. Вновь выдвигается жанр симфонии (так называемые «военные» симфонии Онеггера). Еще в 1935 году Онеггер написал ораторию «Жанна д'Арк на костре», воспевающую подвиг народной героини Франции. Пуленк создал патриотическую кантату «Лик человеческий» на стихи поэта-коммуниста П. Элюара. Гневным протестом против зверств гитлеровцев наполнена симфоническая поэма чеха Б. Мартину «Памятник Лидице». Темы борьбы за мир, протеста против войны продолжают звучать и в музыке 50–60-х годов: «Военный реквием» крупнейшего английского композитора Бенджамина Бриттена (1913 – 1976), кантата Мийо «Огненный замок». Потрясенный гибелью варшавского гетто, уничтоженного фашистами, Шёнберг написал кантату «Уцелевший из Варшавы» для чтеца, хора и оркестра. Весь мир с волнением следил за жизнью и судьбой греческого композитора Микиса Теодоракиса (р. 1925), автора песен, оперы «Песня погибшего брата», симфоний, пламенного борца за мир и свободу. По всей Европе звучат песни протеста, принявшие эстафету от революционных песен 30-х годов («Песня болотных солдат», возникшая в одном из первых нацистских концлагерей, песни Х. Эйслера). Маяком для прогрессивного искусства капиталистических стран всегда служила советская музыка. Известно огромное воздействие, которое оказала, например, «Ленинградская симфония» Д.Д. Шостаковича на музыку всего мира.

В наши дни музыкальное западно-европейское искусство переживает сложное время. Современные авангардистские течения, связанные с

усиленным экспериментированием, подчас приводят к перерождению сущности музыки, к отказу от ее лирической сути, от непосредственности выражения человеческих чувств. Но и в условиях буржуазного мира, все больше и больше отнимающих у миллионов людей надежду на счастье, музыка продолжает свой путь к человеку, опираясь на лучшие традиции прошлого и нашей современности.

Импрессионизм – направление в искусстве последней трети XIX – начала XX века. Импрессионизм возник во Франции, когда группа художников – К. Моне, К. Писсарро, А. Сислей, Э. Дега, О. Ренуар и другие – выступила со своими оригинальными картинами на парижских выставках 70-х годов. Их искусство резко отличалось от приглаженных и безликих работ тогдашних живописцев-академистов: импрессионисты вышли из стен мастерских на вольный воздух, научились воспроизводить игру живых красок природы, сверканье солнечных лучей, разноцветные блики на подвижной речной глади, пестроту праздничной толпы. Живописцы применяли особую технику беглых пятен-мазков, которые вблизи казались беспорядочными, а на расстоянии рождали реальное ощущение живой игры красок, причудливых переливов света. Свежесть мгновенного впечатления сочеталась в их полотнах с тонкостью и изысканностью психологических настроений.

Позднее, в 80-90-е годы, идеи импрессионизма и отчасти его творческие приемы нашли свое выражение и во французской музыке. Два композитора – К. Дебюсси и М. Равель – наиболее ярко представляют течение импрессионизма в музыке. В их фортепьянных и оркестровых пьесах-эскизах с особой гармонической и ладовой новизной выражены ощущения, вызванные созерцанием природы. Шум морского прибоя, плеск ручья, шелест леса, утренний щебет птиц сливаются в их произведениях с глубоко личными переживаниями музыканта-поэта, влюбленного в красоту окружающего мира. Оба они любили народную музыку: французскую, испанскую, восточную, любовались ее неповторимой красочностью. Начинателем музыкального импрессионизма по праву считается Дебюсси, обогативший все стороны современного композиторского мастерства: мелодику, гармонию, оркестровку, форму. Его новаторские опыты отчасти навеяны выдающимися открытиями русских композиторов-реалистов, в первую очередь М.П. Мусоргского. В то же время он воспринял идеи новой французской живописи и символистской поэзии. Дебюсси написал множество фортепьянных и вокальных миниатюр, несколько пьес для камерных ансамблей, три балета, лирическую оперу «Пеллеас и Мелизанда». Одухотворенные картины природы с удивительной, почти зримой конкретностью переданы в его оркестровых пьесах: «Прелюдии к «Послеполудню фавна», в цикле

«Ноктюрны» («Облака», «Празднества» и «Сирены»), трех эскизах «Море», цикле «Иберия» (трех зарисовках природы и быта южной Испании), а также в фортепьянных миниатюрах «Остров радости», «Лунный свет», «Сады под дождем» и др.

В творчестве Мориса Равеля (1875–1937) отразилась более поздняя эпоха. Рисунок его сочинений острее, резче, краски более четкие и контрастные: от трагического пафоса до язвительной иронии. Но и в его композиторской манере также встречается утонченная звукопись, сложная и пестрая игра красок, типичная для музыкального импрессионизма. В лучших фортепьянных пьесах Равеля господствует прихотливая переливчатость звуков, навеянных живой природой («Игра воды», «Печальные птицы», «Лодка среди океана»). Всю свою жизнь композитор разрабатывал мотивы любимой им Испании. Так появились «Испанская рапсодия» для оркестра, комическая опера «Испанский час», «Болеро». Большое внимание Равель уделял жанрам танцевальной музыки. Среди нескольких его балетов выделяется балет-сказка «Дафнис и Хлоя», созданный им в сотрудничестве с русской труппой С.П. Дягилева. Равель хорошо знал секреты музыкального юмора, с любовью писал музыку для детей. Таковы его пьесы для фортепьяно «Матушка-гусыня», превращенные в балет, или опера «Дитя и волшебство», в которой забавно выступают в качестве персонажей Часы и Кушетка, Чашка и Чайник. В последние годы жизни Равель обратился к более современным, ритмически обостренным музыкальным средствам, в частности к интонациям джаза (соната для скрипки и фортепьяно, два концерта для фортепьяно).

Традиции импрессионизма, начатые французскими мастерами, нашли свое продолжение в творчестве композиторов различных национальных школ. Их оригинально развивали М. де Фалья в Испании, А. Казелла и О. Респиги в Италии, С. Скотт и Ф. Дилиус в Англии, К. Шимановский в Польше. Влияние импрессионизма испытали в начале XX века и некоторые русские композиторы (Н.Н. Черепнин, В.И. Ребиков, С.Н. Василенко). У А.Н. Скрябина самостоятельно сформировавшиеся черты импрессионизма сочетались с пламенным экстазом и бурными волевыми порывами. Самобытно претворенные достижения французского импрессионизма заметны в ранних произведениях И.Ф. Стравинского (балеты «Жар-птица», «Петрушка», опера «Соловей»).

Тема 3.6. Песня, танец, марш

Песня – наиболее распространенный род вокальной музыки. Различают народную и авторскую песню. Народная песня представляет часть музыкального фольклора.

Фольклор (в переводе с английского – «народная мудрость», «народное знание») – народное художественное творчество: песни, сказки, легенды, танцы, драматические произведения, а также произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства. К музыкальному фольклору принадлежат вокальные жанры (песни, былины, плачи) и инструментальные жанры (танцевальные наигрыши, пастушеские сигналы и т.д.). Сохранились песни и наигрыши, которые дошли до нас из глубины веков. Причина подобной долговечности лежит в самой природе фольклора. Одна из его отличительных черт состоит в том, что фольклор является не только искусством, но и частью самой жизни народа. С древнейших времен музыка сопутствовала человеку, была для него естественной и необходимой формой выражения. Народная музыка создавалась не для слушания, она жила в действии: игре, обряде, в шествии, в труде. Именно потому музыкальное начало в фольклоре не было отделено от танца, движения, жестов, возгласов, мимики. Этой особенностью народной культуры и объясняется поразительное жанровое многообразие песенного и инструментального фольклора.

У каждого народа есть песни, связанные с трудом. Как правило, мелодия и ритм в них органически связаны с характером труда, и в свою очередь сами влияют на процесс работы, организуя его и сообщая ему определенный ритм. Таковы трудовые песни бурлаков, рыбаков и песни-сигналы, исполняемые при полевых работах. Есть песни, которые пели во время сенокоса или жатвы, когда убирали лен, у кавказских народов – мельничные, кузнечные, песни при толчении зерна и т.д. У латышей есть пастушеские песни с характерными для них «ликованиями» или «призывами». Жизнь народа всегда была неотделима от природы, подчинена ее ритму, смене времен года. Переход солнца с зимы на лето, конец зимы и начало весны, цветение трав – все это праздновалось. С играми и песнями проходил праздник масленицы – проводов зимы. Звучали масленичные песни: Масленица-кривошейка, Сострачаем тебя хорошенько! С блинами, С каравайчиками, С вареничками!

Песня, припевка, наигрыш, танец – непременные участники коллективных гуляний и хороводов, многих обрядов и обычаев, особенно широко бытовавших в дореволюционную эпоху и восходящих к глубокой древности. Свадебный обряд – наиболее любимый народом – лучше всего сохранился до настоящего времени. Конечно, музыка играла в нем огромную роль. Причитания определяли характер первой части обряда: невеста прощалась с отчим домом, подругами. Вторая часть обряда – веселый свадебный пир, и песни были другими: величали молодых, их родителей, были и шуточные величания сваху и свахе. Были и пляски, групповые и сольные, а у эстонцев – и свадебные хороводы.

Наряду с трудовыми и обрядовыми песнями в фольклоре существовало и множество других. Из семейно-бытовых можно назвать песни-величания новорожденному, колыбельные, детские считалки, потешки. У народов Севера и Дальнего Востока – якутов, нивхов, эвенков и других – есть жанр так называемых «личных песен». Это древняя традиция, согласно которой каждый человек, достигая зрелости, обретает свою «личную песню». Она сопровождает человека всю жизнь и является его музыкально-психологическим портретом.

Произведения народного творчества создаются и распространяются устно (не письменно), передаваясь от одного певца или сказителя к другому, из поколения в поколение. В этом еще одна особенность фольклора. Исполнитель, который часто знает песню или наигрыш с детства, чувствует себя в некоторой степени ее соавтором. По мнению специалистов, песню невозможно услышать в народе дважды в совершенно одинаковом виде. Изменения тем более значительны, чем дольше песня бытует, чем больше поколений людей поют ее. Народная песня или наигрыш живет не в одном раз и навсегда зафиксированном виде, а во множестве вариантов, порою очень сходных, порою различных. Эта незакрепленность фольклорного произведения, его гибкая и непрерывная изменчивость – существенный признак народного искусства – и обеспечивает произведению долгую жизнь. Для того чтобы произведение стало истинно народным, чтобы оно было принято средой, в которой живет ее автор-исполнитель, нужно, чтобы люди, окружающие его, запомнили песню и стали петь ее как свою, выражающую чувства, настроения, мысли всех членов данного коллектива, а в дальнейшем, быть может, и всего народа. В этом проявляется коллективность народного творчества, его важнейшее свойство. Но чтобы сложить такую песню, нужно глубоко ощущать стиль, манеру, способ художественного выражения, распространенный в этой местности или в данной среде людей. В фольклоре существуют жанры, предназначенные также для сольного исполнения. Таковы былины, повествующие о легендарных героях и их подвигах; таковы плачи или причитания. С незапамятных времен создавались в народе эпические песни.

Неверно было бы представлять себе, что фольклор – искусство только одного лишь прошлого, связанное с жизнью и бытом деревни. Такой фольклор, называемый крестьянским, традиционным, хранит в себе замечательные художественные ценности. Он сыграл, например, важную роль в становлении и развитии русской классической музыки. Однако наряду с ним существовал и существует городской фольклор. Городская народно-бытовая песня получает широкое распространение в нашей стране в XVIII–XIX веках, таковы лирические песни-романсы, походные

солдатские песни, песни о тяжелом труде рабочих, сатирические песни и частушки – короткие песни лирического или шуточного содержания. В наши дни частушка – один из самых популярных фольклорных жанров. Особое место занимает рабочая революционная песня – русская и международная, сыгравшая огромную роль в социальном переустройстве мира. Революционная песня в художественно совершенной форме воплотила идеалы братства и равенства людей; быть может, впервые в песне было запечатлено новое мироощущение. Отсюда – отличающие песню неукротимая воля и энергия, нравственная чистота и готовность к самопожертвованию во имя общего дела. Революционная песня оказала сильное воздействие на всю советскую многонациональную музыку.

Особенно активизируется народное творчество в острые, драматические моменты истории Родины, когда народ откликается на события, волнующие буквально каждого. Таковы, например, партизанские песни, повествовательные песни и баллады о героях. В послевоенную эпоху широкое распространение, особенно среди городской молодежи, получила самодельная, «гитарная», авторская песня. Известны авторы многих песен, иногда они – профессиональные поэты. Нередко мелодии складываются на уже опубликованные стихи. Но не менее часто автор сочиняет и слова, и напев, аккомпанируя себе на гитаре. Самодельные песни отличаются своеобразной исполнительской манерой, обычно негромкой, доверительной, охватывают широкий круг тем и удовлетворяют потребность молодежи в дружеском общении.

Композиторы разных эпох и разных народов в своем творчестве многократно обращались к народной музыке. В фольклоре с замечательной яркостью и непосредственностью выражен характер народа, его психология. Задача созидания национального искусства той или иной страны не может быть решена без использования фольклора – его сюжетов, тем, художественных образов, его мелодий, его ритмов (стихотворных или танцевальных), его специфической манеры сочетания голосов и инструментов, его неповторимых звучаний, тембров. Использование может быть прямым или опосредованным, что бывает чаще, но оно всегда способствует обогащению музыкального искусства, расширению его возможностей.

Народное и профессиональное творчество соприкасаются, взаимодействуют, но вместе с тем глубоко отличаются друг от друга. Человеку, воспитанному в традициях одной культуры, часто бывает трудно понять и эмоционально откликнуться на произведения другой. Так нередко происходит при восприятии городскими слушателями крестьянского фольклора, когда его исполняют крестьянские певцы. В песнях и танцах, старинные они или новые, фольклор раскрывается как

искусство живое, богатства которого известны еще далеко не полностью. Его изучение – это путь познания истории своего народа, его духовной культуры.

Танцевальная музыка

С древнейших времен танец связан с музыкой. В танцах разных народов отразились различные стороны их жизни, характера, темперамента. В песнях и инструментальных наигрышах, сопровождавших издавна танец, велика роль ритма. Повторность характерных для каждого танца особых метроритмических фигур – отличительная черта танцевальной музыки. Со временем на основе танцевальных ритмов появились инструментальные пьесы, сюиты, отдельные части классических сонат и симфоний, вобравшие в себя богатство национальных характеров, эмоциональных состояний, ритмическое разнообразие, отличавшие танцы разных народов, стран, эпох. Широко используется танцевальная музыка в опере, на ней основан балет.

В XVI веке многие празднества открывались гордой и плавной четырехдольной паваной (от латинского – «павлин»). За ней следовала более быстрая трехдольная гальярда (от итальянского – «веселая») с подпрыгивающим ритмом. К концу века итальянскую павану сменила немецкая аллеманда (от французского слова, означающего «немецкая») – величественный, несколько грузный танец-шествие. Уже в XVII–XVIII веках аллеманда, сильно изменившаяся, становится частью старинной инструментальной сюиты, классические образцы которой встречаются у И.С. Баха и Г.Ф. Генделя. В сюиту вошли также куранта, сарабанда и жига. О куранте вести доходят с XVI века (ее название происходит от итальянского – «течение» или от французского – «бегать»). Для нее характерны подвижный темп, скользящие движения, трехдольный размер. В XVII веке популярна быстрая жига – народный танец, сохранившийся в Ирландии (в старину его любили английские моряки). Размер жиги чаще всего трехдольный.

С XVI века известна в Испании сарабанда. Существовали различные ее виды: подвижная, темпераментная, исполнявшаяся под звуки барабана и кастаньет, и медленная, серьезная, иногда близкая к траурному шествию. В ритме сарабанды написана музыкальная тема, характеризующая испанцев в увертюре Л. Бетховена к драме И.В. Гёте «Эгмонт».

Старинным испанским танцем-шествием является по своему характеру пассакалья (от испанских слов «проходить» и «улица»). У нее трехдольный размер, медленный темп, торжественный характер. Величественную органную пассакалью создал Бах. К форме пассакальи обращаются и композиторы XX века, в частности Д.Д. Шостакович.

Пассакалье близка чакона. Слово это также означает и танец, и старинную вариационную форму. В отличие от пассакальи чакона чаще представляет собой вариации не на неизменный (остинатный) бас, а на определенную гармоническую последовательность. Великолепным образцом является чакона из 2-й партиты для скрипки соло Баха.

Гавот вошел в моду около 1660 года и на ближайшие полтора столетия стал одним из любимейших бальных и оперно-балетных танцев, был включен в сюиту. Хотя движениям гавота свойственна некоторая манерность, музыка его, как правило, отличается ясностью мелодии, живостью темпа, четкостью ритма; размер его четырехдольный. К гавоту обращались Ж.Б. Люлли, Ж.Ф. Рамо, И.С. Бах, Г.Ф. Гендель. В XX веке ритм танца привлек С.С. Прокофьева, создавшего несколько прекрасных гавотов, в том числе гавот из «Классической симфонии».

Четырехдольный размашистый бурре пришел в бальные залы из французской провинции Овернь, где его танцевали обутые в сабо дровосеки – весело, с припрыжками и притопываниями, как будто уминая хворост (французское слово «бурре» и переводится как «связка хвороста»).

Менуэт стал «королем танцев» в XVIII веке. По своему происхождению это народный хороводный танец родом из провинции Пуату на западе Франции. Название его образовано от двух французских слов: «па меню» – «мелкий шаг». Менуэт отличается трехдольный размер, обычно умеренный темп. Он вошел в сюиту, а позднее в классические симфонии и сонаты. Гайдн нередко приближал менуэты в своих симфониях к живым и бесхитростным народным танцам. В соль минорной симфонии В.А. Моцарта менуэт (3-я часть) уже очень далек от танцевального прообраза, это драматическая музыка в трехчетвертном «менуэтном» размере. Менуэт встречается в балете «Спящая красавица» П.И. Чайковского, торжественным менуэтом «Съезд гостей» открывается бал в первом действии балета Прокофьева «Ромео и Джульетта».

В XIX веке музыка обогащается многими новыми танцевальными ритмами, почерпнутыми непосредственно из народного искусства разных стран. В инструментальные и вокальные сочинения входят ритмы итальянской тарантеллы (вокальные тарантеллы Дж. Россини, фортепьянные – «Тарантелла» Ф. Шопена и тарантелла «Венеция и Неаполь» Ф. Листа), венгерского чардаша («Венгерские рапсодии» Листа, «Венгерские танцы» И. Брамса), норвежского халлинга (в музыке Э. Грига), испанских хабанеры и сегидильи (в опере Ж. Бизе «Кармен»), болеро (фортепьянное болеро Ф. Шопена, симфоническое «Болеро» М. Равеля, написанное уже в XX веке).

К народным пляскам и хороводам обращались во многих произведениях русские композиторы. Так, М.И. Глинка в симфонической

фантазии «Камаринская» разработал мотив задорной русской плясовой. А.С. Даргомыжский сочинил оркестровую пьесу «Казачок», П.И. Чайковский – «Трепак» (в балете «Щелкунчик»). Ритмы украинского гопака М.П. Мусоргский претворил в опере «Сорочинская ярмарка». В операх «Русалка» Даргомыжского и «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова звучат русские хороводные мелодии, подлинные или созданные в народном духе. Русские плясовые ритмы развиты Римским-Корсаковым в опере «Садко», И.Ф. Стравинским в балете «Петрушка».

Ярко воссоздавали русские композиторы в своей музыке танцевальные мелодии, характерные для других национальных культур. Таковы восточные танцы из 4-го акта оперы «Руслан и Людмила» Глинки и среди них – стремительная, бурная «Лезгинка». Ритмы этой огненной кавказской пляски слышатся в симфонической сюите «Шехеразада» Римского-Корсакова. Темпераментная испанская хота использована Глинкой в его «Испанских увертюрах», Римским-Корсаковым – в «Испанском каприччио».

Вальс, вошедший в моду в XIX веке, основан на легком вращательном движении, когда танцующие совершают оборот вокруг себя и вместе с тем продвигаются вперед. Размер его – трехдольный; темп может быть умеренным и более быстрым, вихревым. У вальса есть предшественники среди народных танцев, один из них – лендлер. В истории вальса значительна роль Вены и семьи композиторов Штраусов, сочинявших танцевальную музыку. Из них особенно знаменит Иоганн Штраус-сын, автор «Сказок Венского леса», «Весенних голосов» и многих других вальсов. Прекрасны вальсы в симфонических произведениях и балетах Чайковского и А.К. Глазунова. Уже в XX веке замечательные вальсы звучат в балете «Золушка», опере «Война и мир», в 7-й симфонии Прокофьева. Широко известны вальсы А.И. Хачатуряна (из музыки к драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад»), Г.В. Свиридова (из «Музыкальных иллюстраций» к повести А. С. Пушкина «Метель»).

Еще три века назад излюбленным бальным танцем в Польше стала мазурка – народный танец области Мазовия (мазур – житель Мазовии). В XIX веке она вошла в бальные залы многих европейских стран. Удаля, блеск и грация отличают мазурку. Темп ее умеренно быстрый, размер трехдольный. С начала прошлого века польские композиторы пишут мазурки для фортепьяно, вводят их в оперы. Шопену принадлежат около 60 пьес с таким названием; некоторые из них представляют собой картинки народной жизни, другие – тончайшие лирические или скорбно-трагические поэмы, овеянные любовью к родине.

Другой польский танец, вышедший в XVIII–XIX веках за пределы своей родины, – полонез (от французского слова, означающего

«польский»). Таким танцем-шествием открывались сельские праздники и шляхетские балы. Размер полонеза со временем меняется от четырехдольного к трехдольному. Элегический полонез, получивший название «Прощание с родиной», сочинил М.К. Огиньский.

Название «полька» произошло, возможно, от чешского «половина» (в значении «полшага»). В середине XIX века этот чешский народный танец стал бальным. Его размер двудольный, движение основано на полушагах, легких прыжках с поворотом. Чешские композиторы Б. Сметана и А. Дворжак вводят польку в свои оперы и симфонические произведения. Польки писали многие композиторы.

Из танцев, распространенных в XIX веке, был галоп, его размер двудольный. Стремительное, скачущее движение галопа слышится в некоторых сочинениях Глинки, Чайковского, Прокофьева, Шостаковича.

XX век принес в танцевальную музыку новые ритмы. Как и раньше в хореографии и музыке используются элементы музыкально-танцевального фольклора разных народов, особенно латиноамериканского и африканского. В начале XX века большое распространение получил регтайм – форма городской танцевально-бытовой музыки, исполняемой североамериканскими неграми в небольших кафе и танцевальных залах. Регтайм отличал необычный ритм: на фоне однообразно мерного аккомпанемента в мелодии появлялись перебои, синкопы, которые как бы разрывали эту мелодию на части, и, казалось, пианист все время пытается собрать их вместе, упрямо повторяя один или два отрывка. Регтайм вошел в моду как бальный танец. От него произошли тустеп, обладающий быстрым темпом, уанстеп (маршеобразный танец с двудольным размером), фокстрот. Фокстрот – бальный танец с умеренно быстрым темпом, двудольным размером, маршеобразным, слегка синкопированным ритмом. С 1924 года фокстрот стали танцевать в быстром темпе (так называемый быстрый фокстрот). В США возник еще один бальный танец – вальс-бостон, унаследовавший от классического венского вальса трехдольный размер и вращательное движение; темп его стал более медленным, а общий характер сентиментальным.

Из соединения двух стилей – «ритм энд блюз» (вид негритянской городской музыки) и «хилл-билли» (сельский американский фольклор) – возник стиль рок-н-ролл, давший название одноименному танцу и оказавший влияние на вокально-танцевальные формы (твист, хали-гали).

В XX веке популярным танцем стал танго. Оно ведет свое начало от старинного испанского танца стиля фламенко. Темп танго медленный, основное движение – скользящий шаг, свободно варьируемый танцующими, размер двудольный.

Румба – бальный танец мексиканского происхождения, использующий элементы кубинского народного танца; размер румбы двудольный, темп – от оживленного до быстрого.

Интересные оригинальные танцы разрабатывают европейские хореографы. Это липси, созданный в ГДР, летка-енка, пришедшая из Финляндии, сиртаки из Греции, советские бальные танцы, построенные на основе народных. Вместе с распространением дискотек появляется танцевальная музыка в стиле диско.

Танцевальная музыка XX века оказала большое влияние на всю легкую музыку: большинство инструментальных пьес и песен сочиняется, как правило, с аккомпанементом танцевального характера. Современные танцевальные ритмы звучат и в произведениях крупных форм.

Танец и марш как музыкальные жанры в школьной программе усваиваются в младшем школьном возрасте. Дети знакомятся с белорусской танцевальной культурой, танцами других народов, а также использованием этого жанра в классической и современной музыке.

В воспитательной практике общеобразовательных учреждений и учреждений дополнительного образования реализуется возможность более широкого освоения учащимися белорусской народной танцевальной культуры, классических бальных и современных танцев. Используя различные формы работы по изучению учащимися элементов хореографии, педагоги организуют самодеятельные коллективы, которые популяризируют танцевальное искусство, участвуя в школьных мероприятиях и конкурсах различного уровня.

Тема 3.7. Опера как универсальный жанр музыкального искусства

Опера (итал. *Opera*, буквально – сочинение, от лат. *opera* – труд, изделие, произведение), жанр музыкально-драматического искусства. Литературная основа воплощается средствами музыкальной драматургии и в первую очередь в формах вокальной музыки.

Опера – синтетический жанр, объединяющий в едином театральном действии различные виды искусств: драматургию, музыку, изобразительное искусство (декорации, костюмы), хореографию (балет). Исторически сложились определенные формы оперной музыки. При наличии некоторых общих закономерностей оперной драматургии все ее компоненты в зависимости от типов оперы толкуются различно. Разнообразны вокальные формы классической оперы. Характеры героев наиболее полно раскрываются в сольных номерах (ария, ариозо, ариетта, каватина, монолог, баллада, песня). Различные функции в опере имеет речитатив – музыкально-интонационное и ритмическое воспроизведение

человеческой речи. Нередко он связывает отдельные законченные номера. Сценическому диалогу, сцене драматического спектакля в опере соответствует музыкальный ансамбль (дуэт, трио, квартет, квинтет и т.д.), специфика которого дает возможность создавать конфликтные ситуации, показывать не только развитие действия, но и столкновение характеров, идей. По-разному в опере трактуется хор. Он может быть фоном, не связанным с основной сюжетной линией; иногда своеобразным комментатором происходящего; его художественные возможности позволяют показать монументальные картины народной жизни, выявить взаимоотношения героя и масс (например, роль хора в народных музыкальных драмах М.П. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина»). В музыкальной драматургии в опере большая роль отведена оркестру, симфонические средства выразительности служат более полному раскрытию образов. Опера включает также самостоятельные оркестровые эпизоды – увертюру, антракт (вступление к отдельным актам). Еще один компонент оперного спектакля – балет, хореографические сцены, где пластические образы сочетаются с музыкальными.

История оперы тесно связана с развитием культуры и историей человеческого общества. Часто опера выступала в качестве своеобразного идеологического форпоста музыкального искусства, отражая острые проблемы современности: социальное неравенство, борьбу за национальную независимость, патриотизм.

Истоки музыкального театра – в народных празднествах, игрищах. Уже в древнегреческих дионисийских играх, греческой трагедии велика роль музыки. Существенное место отводилось ей и в средневековых народных культовых («священных») представлениях. Как самостоятельный жанр опера сформировалась на рубеже XVI–XVII веков. За несколько веков ее существования сложилось множество национальных оперных школ, стилей, типов оперных произведений. Во многих европейских национальных культурах в соответствии с гуманистическими идеями эпохи возрождения вырабатывались принципы нового типа музыкально-драматического спектакля. Эти искания ранее всего увенчались успехом в классической стране Ренессанса – Италии. Группа философов, поэтов, музыкантов, художников («Флорентийская камерата», 1580) проповедовала возрождение античной трагедии. Идеалом флорентийцев в музыке была простота, естественность высказывания; музыку в своих спектаклях они подчинили поэзии. В этом духе были написаны первые оперы – «Дафна» и «Эвридика», музыка Я. Пери. Следующая веха в истории жанра — «Орфей» К. Монтеверди (1607).

Художник огромного трагедийного дарования, он создал произведения, отличающиеся глубиной драматического выражения.

Во Франции оперная школа сложилась несколько позже (2-я половина XVII века). Опера ее основоположника Ж.Б. Люлли («Альцеста», «Армида») связана с классицистским театром Ж. Расина и П. Корнеля. Люлли создал классический тип французской «лирической трагедии» (лирическая, то есть музыкальная) – гармонично построенную монументальную композицию из 5 актов с прологом, эпилогом и драматической кульминацией в конце 3-го акта; основой вокальной музыки являлся мелодизированный речитатив. Традиции Люлли в «лирической трагедии» продолжал Ж.Ф. Рамо.

На рубеже XVII–XVIII веков в итальянской музыке большое значение приобрела неаполитанская оперная школа во главе с А. Скарлатти, основоположником нового типа оперы – оперы-серия (буквально – серьезная опера). Героической, мифологической тематике, ее возвышенному содержанию соответствовали эмоционально приподнятые арии, в которых певцы могли демонстрировать виртуозное вокальное искусство. Постепенно литературно-драматическое содержание стало лишь фоном для виртуозных арий солистов. С оперой-серия связано творчество немецкого композитора Г.Ф. Генделя. Драматизм, мелодическое и гармоническое богатство музыкального языка выделяют его произведения среди опер этого типа («Юлий Цезарь в Египте» и др.).

К середине XVIII века опера-серия исчерпала свои художественные возможности, она уже не отвечала эстетическим потребностям времени. На смену пришло новое, более демократическое искусство – комическая опера. Наигранному пафосу отжившей классицистской оперы противопоставляется комедийная тематика, статичным ариям – живая музыка. В разных странах сложились национальные разновидности комической оперы. В Италии – опера-буффа, выросшая из интермедий оперы-серия и театральных комедий. Этот жанр утвердился в творчестве Дж.Б. Перголези «Служанка-госпожа». В Англии – балладная опера «Опера нищего», обработка мелодий Дж. Пепуша. Во Франции – комическая опера. В этом жанре писали Э. Дуни «Влюбленный художник», Ф.А. Филидор «Садовник и его господин», А.Э. Гретри – «Ричард Львиное сердце». В Австрии и Германии – зингшпиль «Доктор и аптекар» К. Диттерсдорфа; «Лотхен при дворе» И.А. Хиллера.

Выдающееся значение имела деятельность крупнейших реформаторов оперного искусства К.В. Глюка и В.А. Моцарта, отразивших в своем творчестве передовые идеи просвещения. К.В. Глюк создал героическую музыкальную трагедию, в которой достиг органического единства всех музыкально-драматургических средств выразительности («Орфей и

Эвридика», «Альцеста»). Моцарт, опираясь на достижения оперы-буффа и зингшпиля, дал высокие реалистические образцы комедии «Свадьба Фигаро», драме «Дон Жуан», философской сказке «Волшебная флейта».

Первые русские оперные спектакли появились в 70-х годах XVIII века. Это были комедии бытового плана «Мельник – колдун, обманщик и сват» М.М. Соколовского; «Ямщики на подставе» Е. И. Фомина. Русская опера с самого начала формировалась как демократический жанр, основываясь на народной и бытовой музыке в тесной связи с литературой своего времени.

Откликом на Великую французскую революцию явились монументально-драматические произведения агитационного плана. Выдающийся образец этого жанра в Германии – опера Л. Бетховена «Фиделио». Комическая опера продолжала развиваться в творчестве Ф. Буальдьё «Белая дама»; Д.Ф. Обера «Фра-Дьяволо». Типические черты итальянской комической оперы нашли блестящее выражение в творчестве Дж. Россини «Севильский цирюльник».

Начало и середина XIX века связано с утверждением романтизма в национальных оперных школах. В Германии основоположником романтической оперы был К.М. Вебер «Вольный стрелок», в романтическом плане выдержаны ранние оперы Р. Вагнера «Риенци», «Летучий голландец». Во Франции романтический стиль воплотился в творчестве Дж. Мейербера, с именем которого связано развитие жанра большой оперы «Роберт-Дьявол», «Гугеноты», в Италии – В. Беллини «Сомнамбула», «Норма»; Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур». Из русской оперы эпохи романтизма выделяется «Аскольдова могила» А.Н. Верстовского.

XIX век – время становления и расцвета русской оперы Главной русской классической оперы был М.И. Глинка. Его оперы – народно-патриотическая «Иван Сусанин» и сказочно-эпическая «Руслан и Людмила» – ярчайшие образцы реалистического оперного искусства. Первую в России социально-бытовую драму создал А.С. Даргомыжский – «Русалка».

Эпоха 60-х годов вызвала дальнейший подъем русской оперы, связанный с деятельностью композиторов «Могучей кучки». Один за другим появляются шедевры оперной классики, обновляются старые жанры, создаются новые. Среди них – народная музыкальная драма М.П. Мусоргского «Борис Годунов», «Хованщина», где с небывалой силой зазвучала тема борьбы и страданий народа; эпическая опера А.П. Бородина «Князь Игорь»; оперы Римского-Корсакова – сказочная «Снегурочка», опера-былина «Садко», опера-легенда «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», опера-сатира «Золотой петушок» и др. Одно из

величайших явлений музыкального театра – оперное творчество П.И. Чайковского. Тонкий психологизм, глубокое раскрытие душевного мира человека отличают его оперы «Евгений Онегин», «Чародейка», «Пиковая дама». Он обращался и к историко-патриотическим темам «Орлеанская дева», «Мазепа» и к народно-бытовым «Черевички». Оперный репертуар обогатили также А.Г. Рубинштейн «Демон», А.Н. Серов «Вражья сила», С.И. Танеев «Орестея», С.В. Рахманинов «Алеко».

Классиком реалистического искусства в Италии был Дж. Верди – создатель разнообразных типов и жанров оперной драматургии «Риголетто», «Травиата», «Анда», «Отелло», «Фальстаф». Для французского музыкального театра 2-й половины XIX века характерен жанр лирической оперы, пришедший на смену большой опере и во многом ей противоположный: «Фауст» Ш. Гуно, «Лакме» Л. Делиба, «Манон» Ж. Массне. Вершина оперного реализма во французской музыке XIX века – «Кармен» Ж. Бизе, эмоциональность образов, своеобразие музыкального языка которой ставят ее в ряд лучших произведений мировой классики.

Немецкая опера 2-й половины XIX века связана с именем Р. Вагнера, оказавшего большое воздействие на музыкальное искусство Европы. Вагнер, как и Глюк, ратовал за единство музыки и драмы. Основа его оперной драматургии – система лейтмотивов. Стремясь к сохранению целостности музыкального развития, он отказался от деления актов на отдельные номера. Особую роль в сложной, психологически утонченной опере отводил Вагнер оркестру. Однако скрупулезное подчинение этим принципам привело к противоречиям в творчестве художника. Реформаторские оперы Вагнера – «Тристан и Изольда», тетралогия «Кольцо нибелунга», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Парсифаль».

В последнем десятилетии XIX века в итальянской опере возникло новое направление – веризм. Среди веристских опер выделяются «Сельская честь» П. Масканьи, «Паяцы» Р. Леонкавалло. Веризм проявляется и в творчестве Дж. Пуччини – «Манон Леско», «Богема», «Тоска», «Чио-Чио-сан».

В результате освободительного движения в Восточной Европе в XIX веке складываются национальные оперные школы. На мировую арену выходят чешские, польские, венгерские оперы: «Бранденбургцы в Чехии» и «Проданная невеста» Б. Сметаны, «Галька» С. Монюшки.

Аналогичный процесс становления национальных оперных культур наблюдается у ряда народов дореволюционной России. Представителями этих школ являются: на Украине – С.С. Гулак-Артемовский «Запорожец за Дунаем», Н.В. Лысенко «Наталка Полтавка»; в Грузии – М. А. Баланчивадзе

«Дареджан коварная»; в Азербайджане – У. Гаджибеков «Лейли и Меджнун», в Армении А. Т. Тигранян «Ануш» и др.

Музыкальные течения конца XIX – начала XX веков представлены и в оперном искусстве: импрессионизм – в опере К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда»; экспрессионизм – в операх Р. Штрауса «Саломея», «Электра»; А. Шенберга «Ожидание», «Счастливая рука»; А. Берга «Воцтек»; П. Хиндемита «Кардильяк». Тенденции неоклассической стилизации нашли отражение в ряде произведений И. Стравинского (опера-оратория «Царь Эдип»). Существенный вклад в развитие оперы композиторов разных стран и направлений: Д. Мийо «Христофор Колумб»; К. Орфа «Луна», «Умница»; М. де Фальи «Жизнь коротка»; З. Кодая «Хари Янош».

Значительным явлением в XX веке стала опера «Порги и Бесс» Дж. Гершвина. Это произведение американского композитора написанное в музыкально-драматическом жанре ярким музыкальным языком, основанное на народной музыке и затрагивающее остросоциальные проблемы.

В оперу проникают различные модернистские тенденции, художники, сочетая достижения современной музыки с принципами реалистической оперы, продолжают создавать ценные произведения. К таким передовым явлениям относятся опера французского композитора Ф. Пуленка «Человеческий голос» и итальянского композитора Л. Даллапикколы «Заключенный». Крупными достижениями современной английской оперы являются произведения Б. Бриттена «Питер Граймс» и «Сон в летнюю ночь».

Особое место в истории развития оперы занимает советское оперное искусство, сложившееся после Великой Октябрьской социалистической революции. Советские композиторы, опираясь на классические традиции и метод социалистического реализма, стремятся к правдивому изображению действительности и истории во всем их многообразии. Советский музыкальный театр складывался как многонациональный (в некоторых республиках – Узбекистане, Киргизии, Казахстане, Белоруссии, Башкирии – национальный музыкальный театр был создан впервые в годы Советской власти). Новым в советской опере было обращение к современным сюжетам. К выдающимся достижениям советской оперы принадлежат «Семен Котко» и «Война и мир» С.С. Прокофьева, «Леди Макбет Мценского уезда» Д.Д. Шостаковича. Появились яркие образцы национальной классики: «Алмаст» А.А. Спендиарова, «Кёр-Оглы» У. Гаджибекова. В советской опере нашла отражение героическая борьба советского народа во время Великой Отечественной войны 1941–1945: «Семья Тараса» Д.Б. Кабалевского, «Повесть о настоящем человеке»

С.С. Прокофьева и др. Значительный вклад в советскую оперу внесли композиторы Р.М. Глиэр, К.В. Молчанов, В.И. Мурадели, С.М. Слонимский, А.Н. Холминов, Ю.А. Шапорин, В.Я. Шебалин, Р.К. Щедрин, Ю.В. Семеняко, и др.

Мюзикл – вид музыкально-сценического представления, синтетически сочетающего в себе музыку, танец, пение и драматическое действие. Возник в США в последней трети XIX века, преимущественно как развлекательное музыкально-театральное зрелище, затем обрел более содержательные черты, способность решать серьезные драматургические задачи более серьезными выразительными средствами. Среди многочисленных популярных мюзиклов – «Плавучий театр» и «Роберта» Дж. Керна, «Нет, нет, Нанетта!» В. Юменса, «Леди, будьте добры» и «О тебе я пою» Дж. Гершвина (последний спектакль уже полностью отвечал всем основным требованиям данного жанра). Характернейшая особенность мюзикла – его эстетическая «открытость» самым разным стилистическим веяниям. Он обогащался чертами таких театрально-эстрадных представлений, как ревю и мюзик-холл, яркостью цирковых трюков, сентиментальными песенками и танцами чечеточников, элементами фольклора и джаза. Влияние джаза в особенности проявилось в творчестве Гершвина, недаром многие музыкальные темы из его мюзиклов стали основой джазовых импровизаций. Со временем драматургия мюзикла – вначале в основном песенного спектакля – усложнилась, обогатилась развитыми хореографическими формами, приобрела черты сквозного, в некоторых эпизодах и симфонического развития. Расширилась и тематика мюзиклов, углубилась проблемность содержания, жизненность и актуальность сюжета. Усложняется и собственно музыкальный язык – он становится более насыщенным, интересным с мелодической и гармонической точек зрения, ритмически богатым. В мюзикл приходят К. Портер, К. Вейль и автор знаменитой «Оклахомы!» Р. Роджерс. Расцвет мюзикла пришелся на 50-е годы нашего столетия. Ряд постановок, ставших своего рода эталонными, приобретает поистине мировую популярность, чему способствует и кинематограф. Среди них «Звуки музыки» Роджерса, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, «Вестсайдская история» Л. Бернстайна, «Хэлло, Долли!» Дж. Хермена. Веселые и грустные, шуточные и серьезные, мюзиклы полны необычайного обаяния, ярких мелодий, нередко становящихся очень популярными, задорных танцев, остроумных диалогов. Это искусство – по-настоящему массовое и потому так любимо широкой зрительской аудиторией. В конце 50-х годов интерес к мюзиклу проявили в Великобритании, Франции, Австрии, ФРГ, Чехословакии. В СССР мюзикл получил новое, более глубокое развитие благодаря контактам с традициями классической литературы. Таковы, к примеру,

мюзиклы А. Н. Колкера «Свадьба Кречинского» и «Дело» (по одноименным пьесам знаменитой трилогии А.В. Сухово-Кобылина), «трагикомический мюзикл» В.И. Казенина «Дядюшкин сон» по мотивам повести Ф.М. Достоевского, мюзикл В.Г. Ильина «Товарищ Любовь» (по пьесе К.А. Тренева «Любовь Яровая»).

Рок-опера. Опера, которая написана автором или авторами в стиле рок музыки. В целом же, рок-оперы – это музыкальные и сценические произведения, в которых эпизодами, исполняемыми вокалистами по ролям, раскрывается сюжет. При всем этом данные арии написаны в стиле рок, а на сцене вместе с исполнителями арий могут находиться гитаристы, клавишники и другие музыканты. Музыкальный язык рок-оперы связан с использованием как классического оркестрового состава, так и рок-ансамбля, часто в их сочетании. Манера исполнения напориста и агрессивна, интонации порождены различными жанрами рок-музыки. Применяются также элементы музыкального языка других культур от фольклорного до авангардистского, от стилизации музыки барокко до джаза и шлягера.

Упоминание о таком жанре как «рок-опера» появляется в шестидесятых годах прошлого века. Родоначальником этого жанра и изобретателем словосочетания «rockopera» принято считать Пита Таунсенда, гитариста и лидера известной английской рок-группы The Who. Этим коллективом был написан альбом в 1969 году, а на обложке альбома впервые находилось название этого жанра. Но исторически изобретателями жанра можно считать британскую группу The Pretty Things, которая выпустила в свет свой альбом «S.F. Sorrow» в 1968-м, записанный в 1967-м, однако не добившийся, в отличие от вышеупомянутого «Томми» группы The Who, такого успеха.

Рок-опера – это музыкально-драматический жанр, стилистической основой которого является рок-музыка. Уходит своими корнями в жанр мюзикла. Первыми рок-операми принято считать «Волосы» Г. Макдермота, «Спасение» Т. Лина, «Томми» П. Таунсенда, «Годспел» С. Шуорца. Высоким художественным уровнем отличаются рок-опера «Иисус Христос – суперзвезда» и «Эвита» Э. Л. Уэббера.

Идейная направленность рок-оперы связана со стихийным бунтом молодежи против ценностей современного общества. Большую популярность приобрело осовременивание мифологических и библейских сюжетов (например, Христос трактуется как хиппи – бунтарь, бросивший вызов обществу). Музыкальной драматургии рок-оперы свойственны замкнутые номера (ария, монолог, хор) в сочетании с лейтмотивностью. Используются разговорные диалоги, танцевальные эпизоды со специфической пластикой, эксцентрические приемы звукооформления и

светотехники. Рок-опера испытывает на себе влияние различных жанров современного искусства (в том числе драмы абсурда), бытует как на сценической площадке, так и в виде сольной пластинки исполнителя или группы (рок-альбома), где отдельные композиции объединяются единым сюжетом и (или) сквозным интонационно-тематическим развитием. В этом случае каждая часть рок-оперы может восприниматься как самостоятельное произведение. Такова известная рок-опера «Стена» группы «Pink Floyd».

Общими чертами в большинстве таких произведений являются: большой размер, присутствие в них и вокальных, и речевых участков, и инструментальных, философская и историческая составляющая, а в российских рок-операх – еще и связь с основными российскими традициями.

Среди российских авторов рок-оперы наиболее известны А.Б. Журбин «Орфей и Эвридика»; А.Л. Рыбников «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», «Юнона и Авось»; А.Б. Градский «Стадион»; Л. Квинт «Джордано».

В последние годы в музыкальном искусстве получили популярность фолк-рок-оперы, такие как «Тамплъ», «Жанна д'Арк» и т.п., и рок-опера, написанная по основным мотивам книг жанра фэнтези «Дорога без возврата». Большую известность получили и множество других рок-опер, таких как «Парфюмер», «Mozart. Le concert», «Мастер и Маргарита» и др.

Тема 3.8. Балет

Балет (франц. *ballet*, от итал. *balletto*, от позднелат. *ballo* – танцюю), вид сценического искусства, содержание которого выражается в танцевально-музыкальных образах. Термин «Балет» служит преимущественно для обозначения европейского балета, сложившегося на протяжении XVI–XIX веков, но в XX веке стал трактоваться расширенно, в частности применительно к восточным танцевальным представлениям.

Европейский балет возник в эпоху Возрождения. В конце XIV века наметилось различие между бытовым и театрализованным танцами. Процесс формирования театрального танца, зародившегося в Италии, а затем и в других странах, привёл в XV–XVI веках к рождению балета. В XVI веке сценический танец, ранее входивший в представление в качестве интермедий, получил драматургическое оформление, став частью синтетического спектакля. Первые спектакли, связанные единым сюжетом, появились во Франции во 2-й половине XVI века («Комедийный балет королевы» балет Бальтазарини). В это время танец был ещё неотделим от слова и пения. В представлениях, дававшихся при дворе, выступали придворные. После появления профессиональных танцовщиков началось

развитие техники танца. К концу XVII века были выработаны каноны, регламентирующие тематику и форму балетного спектакля, разработаны виды театрального танца.

В XVIII веке в Англии, Австрии, а затем во Франции балет окончательно сформировался как самостоятельное искусство. В Лондоне балетные спектакли на античные сюжеты создавали Дж. Уивер и М. Салле. В Вене балетмейстеры Ф. Хильфердинг и Г. Анджелини обратились к трагедиям классицизма. Французский хореограф Ж.Ж. Новер обобщил и закрепил практику и теорию нового балета. Его спектакли «Медея и Язон» Ж.Ж. Родольфа, «Горации и Куриации» И. Штарцера отличались целостностью и логическим развитием сюжета. Их содержание раскрывалось с помощью музыки и пантомимы. Последователи Новера – балетмейстеры Ж. Доберваль (автор «Тщетной предосторожности») и др., сохраняя верность основным принципам Новера, стремились развивать действенность самого танца. В Дании работал балетмейстер В. Галеотти. Принципы действенного балета получили развитие в спектаклях итальянского балетмейстера С. Вигано «Творения Прометея» Л. Бетховена, «Отелло».

В России балетные спектакли ставились с середины 1730-х годов. Национальная тематика и фольклор использовались в танцевальных интермедиях и дивертисментах.

Достижения балета как во Франции, так и в России подготовили возникновение романтического балета, черты которого проявились уже в 1820-х годах в спектаклях Ш. Дидло «Зефир и Флора» и «Кавказский пленник, или Тень невесты» К. Кавоса и его последователя А.П. Глушковского, «Руслан и Людмила, или Ниспровержение Черномора, злого волшебника» Ф. Шольца. Романтический балет, окончательно сформировавшийся во Франции в 1830-х годах, стал одной из вершин развития хореографического искусства XIX века. В романтических образах отразилось обобщенное идеализированное представление о человеке. В балетах балетмейстера Ф. Гальони «Сильфида» Ж. Шнейцгоффера, «Дева Дуная» А. Адана, возник новый стиль танца (развилась прыжковая техника, появился женский танец на пальцах). Лучшее произведение этого направления – балет «Жизель» Адана, поставленный Ж. Перро. Балеты Перро «Эсмеральда» (Ч. Пуньи); «Корсар» Адана, близкие искусству поэтов-романтиков, связанному с национально-освободительными идеями, воздействовали пафосом, эмоциональной силой.

Во 2-й половине XIX века с кризисом романтизма балетное искусство в Европе стало терять глубокое человеческое содержание, сближалось с феерией. Эти черты проявились в творчестве А. Сен-Леона – «Конёк-Горбунок» Пуньи. Хотя русский театр отдал дань этой моде, здесь распад формы романтического спектакля не привел к вырождению балет.

Ранние балеты М.И. Петипа сохраняли отчасти сюжетную цельность, характерную для предыдущего периода. В дальнейшем складывалась новая эстетика монументального балетного спектакля, где сценарная фабула излагалась в пантомимных сценах, а основная идея произведений рождала обобщенные образы больших танцевальных ансамблей. Танец достиг высокой выразительности и технического совершенства в балетах Петипа, находившего основу в музыке. Поэтому значительным явлением был приход композиторов-симфонистов в балетный театр.

Танцевальные ансамбли «Спящей красавицы» П.И. Чайковского, «Раймонды» А.К. Глазунова, поставленные Петипа, «Щелкунчика» и «Лебединого озера» П. Чайковского, поставленные Л.И. Ивановым и Петипа, обобщали мысли, чувства подобно симфонической музыке.

В XX веке на путь реформ встал М.М. Фокин. Он ввел балет в круг идей и образов, характерных для искусства этого времени, в частности для эстетических принципов «Мира искусства». Его «Павильон Армиды» Н.Н. Черепнина, «Шопениана» на музыку Ф. Шопена, «Карнавал» на музыку Р. Шумана, «Жар-Птица» и «Петрушка» И.Ф. Стравинского стилистически и тематически были близки художникам «Мира искусства», с которыми сотрудничал М.М. Фокин, перекликались с современной поэзией, исканиями театральной режиссуры. В балетах Фокина, драматургически завершенных и цельных, на смену каноническим танцевальным композициям (па-де-де, гран па и др.) пришла новая хореография: динамическая танцевальная пантомима, танец, проникнутый мимической выразительностью.

Борьба академического и нового направлений отразилась на исполнительском искусстве. К академическим формам тяготели М.Ф. Кшесинская, О.И. Преображенская, Е.В. Гельцер. В экспериментах Фокина участвовали Т.П. Карсавина, В.Ф. Нижинский, который проявил себя и как балетмейстер, вводя в балет мотивы экспрессионизма – «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси; «Весна священная» И.Ф. Стравинского.

На рубеже XIX–XX веков русский балет определился как один из наиболее развитых видов национальной культуры. К этому времени балет как самостоятельный и творчески развивающийся вид искусства существовал только в России. Поэтому достижения русских мастеров сказались на развитии мировой хореографии. Под прямым воздействием русского балета возродился балетный театр в Западной Европе и Америке.

В 1-й четверти XX века, в особенности после организации «Русских сезонов» С.П. Дягилева в Париже и Лондоне, интерес к балету еще более возрос. Возникали различные школы «свободного» танца (иначе «танца модерн», ритмопластического танца), родоначальником которого явилось

искусство А. Дункан. Все большее внимание уделялось и народным танцам. К середине XX века в результате всех этих влияний, по-разному сочетавшихся с особенностями национальных традиций, почти в каждой стране сформировалась своя национальная школа балета.

В США балетмейстер Дж. Баланчин создает бессюжетные балеты, где получили развитие принципы, некогда провозглашенные М.И. Петипа: танцевальные движения здесь воспринимаются как зрительная аналогия музыке. Такой является постановка балетмейстера А. Тюдора «Огненный столп» на музыку А. Шёнберга.

Советский балет начал складываться сразу после Октябрьской революции. Вбирая в себя достижения прошлого – традиции академического балета и фокинского направления, – советский балетный театр преобразовал и обогатил их. Многонациональный советский балет однороден по своим художественно-эстетическим принципам, его искусство доступно массам, он утверждает принципы социалистического гуманизма. Общим для всех мастеров балета является реалистический метод. Но единство идейных и методологических принципов не исключает разнообразия форм.

Советский балет прошел несколько этапов развития. 1920-е годы были отмечены напряженными поисками нового, революционного и современного содержания и соответствующих ему новых форм. Балетмейстер Ф.В. Лопухов утвердил танцевальную аллегорию, танцевальный плакат «Красный вихрь» В.М. Дешевова, танцевальную симфонию «Величие мироздания» на музыку Л. Бетховена, формы народного театра, действенного, сатирически окрашенного «Пульчинелла» И.Ф. Стравинского. Одновременно тщательно сохранялись и лучшие балеты прошлого. Эти два основных направления – сохранение традиций и новаторство – объединились к концу десятилетия. В балете «Ледяная дева» на музыку Э. Грига (балетмейстер Ф.В. Лопухов) были созданы большие танцевальные ансамбли, построенные на классическом танце с элементами акробатики. В «Красном маке» Р.М. Глиэра (балетм. Л.А. Лацилин и В.Д. Тихомиров) выявились поиски психологические правды в обрисовке характера героини, а массовый танец «Яблочко» предвосхитил появление героических плясок, которые стали одним из завоеваний последующего десятилетия. В балете балетмейстера В.И. Вайнонена «Пламя Парижа» В. Асафьева эта тенденция проявилась наиболее отчетливо.

С середины 30-х до середины 50-х годов главенствующим жанром советского балета была многоактная танцевальная драма, черпавшая сюжеты из классической литературы. В эти годы вырабатывались новые принципы драматургии – сценарной, музыкальной, хореографической. Постановщики добивались непрерывного развития действия, достоверности характеров.

Балетмейстеры, наиболее успешно работавшие в этом направлении: Р.В. Захаров «Бахчисарайский фонтан» В. Асафьева, Л.М. Лавровский «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева. Тенденции драматического балета получили яркое выражение в искусстве Г.С. Улановой, К.М. Сергеева, Н.М. Дудинской, О.В. Лепешинской, А. М. Мессерер.

Известность получили балеты: на Украине «Лилея» К.Ф.Данькевича, «Лесная песня» М.А. Скорульского (балетмейстер С.Н. Сергеев, В.И. Вронский); в Белоруссии «Соловей» М.Е. Крошнера (балетмейстер А.Н. Ермолаев) и других республиках.

В середине 50-х годов наступил новый этап развития советского балета. Спектакли, созданные в 50–60-е годы, свидетельствуют об усилившемся интересе их создателей к внутреннему миру человека во всей его сложности, в его связях со временем. Современные балетмейстеры возродили традиции симфонизированного танца XIX века, обратились к опыту М.М. Фокина, развили достижения советских хореографов-экспериментаторов 20-х годов и своих непосредственных предшественников, постановщиков хореографии, драм. Продолжается естественный процесс дальнейшего роста и развития советского балета, сопровождающийся активными творческими поисками.

Советские балетмейстеры возродили жанры, много лет отсутствовавшие на сцене: Л.В. Якобсон поставил публицистические балеты-плакаты «Клоп» Ф. Отказова и Г.И. Фиртича; «Двенадцать» И. Тищенко, И.Д. Вольский – балетную симфонию «Ленинградская симфония» на музыку Д.Д. Шостаковича. Балеты Ю.Н. Григоровича – психологические драмы, где каждый образ доведен до обобщения «Каменный цветок» С.С. Прокофьева; «Спартак» А.И. Хачатуряна. Выдающиеся танцовщики театров Москвы и Ленинграда: М.М. Плисецкая, Н.В. Тимофеева, В.В. Васильев, Н.И. Бессмертнова, Н.Р. Макарова, М.Л. Лавровский, М.Э. Лиела и др.

Наряду с профессиональными коллективами существуют и самодеятельные. Они организованы при заводах, клубах, дворцах культуры, в учебных заведениях, воинских частях. Самодеятельность располагает сетью кружков и студий, выступающих с концертами, а также так называемыми народными театрами, которые ставят балетные спектакли. Только в одной Российской Федерации около 20 народных театров имеют свой балетный репертуар.

Советский балет отличает его идейность. Он является мощным средством нравственного воспитания. Неизмеримо расширилась тематика балета, в спектаклях показан герой, борющийся за свободу, создан образ восставшего народа. Спектакли, поставленные советскими хореографами, проникнуты гуманизмом: они утверждают конечную победу

справедливости, провозглашают достоинство и свободу человеческой личности.

Мастера балета правдиво отражают явления действительности, обобщая их, выявляя в них традиционное и современное и выражая в единстве музыкальных и хореографических образов.

Немалое значение для развития мирового балетного искусства имеет расширение культурных связей. Современные балетные коллективы гастролируют во всех странах мира, хореографы и педагоги ставят за рубежом спектакли, создают школы, артисты из многих стран стажировались в известных театрах и училищах Санкт-Петербурга, Москвы, Минска.

Тема 3.9. Симфония

Симфония – сочинение для оркестра, состоящее, как правило, из нескольких частей. Это один из главнейших жанров европейской музыки. В современном понимании слово «симфония» вошло в обиход сравнительно недавно, в 70-х годах XVIII века, само же оно очень древнего происхождения. «Симфония» по-гречески означает «созвучие». В античные времена так называли пение хора или ансамбля в унисон, а также любое гармоническое, благозвучное сочетание тонов. В средние века слово исчезло из употребления, и новая жизнь его началась в эпоху Возрождения. Но теперь в слово «симфония» вкладывался иной смысл. В музыке Возрождения были распространены многоголосные вокальные сочинения – мадригалы, канцоны. Они обычно открывались инструментальным вступлением, которое и называлось симфонией. Когда в XVII веке возникла опера, то она также начиналась симфонией – позднее такое вступление превратилось в увертюру.

В XVIII веке симфония постепенно отделилась от вокальной музыки и начала свое самостоятельное существование. Классический вид она обрела в 1780–1790-е годы в творчестве великих австрийских композиторов Я. Гайдна и В.А. Моцарта. С этого времени начинается блестящий путь симфонии в европейской и мировой музыке, именно тогда она становится самым важным, центральным жанром музыкального творчества. Симфония классического типа состоит из четырех контрастных частей. Вместе они образуют сонатно-симфонический цикл. Циклическое строение позволяет композитору выразить самые разные чувства и настроения, создать музыкально обобщенный образ эпохи. Симфонии Моцарта, Бетховена, П.И. Чайковского, И. Брамса, Г. Малера, Д. Шостаковича дают нам возможность ощутить неповторимую атмосферу времени подобно тому, как это делает роман или театральная пьеса. Первая часть классической симфонии – энергичная, действенная, в быстром темпе, как правило, занимает главенствующее положение в

цикле. Для нее композиторы избирают одну из самых сложных форм – сонатную. Сонатная форма дает возможность сопоставить контрастные, даже конфликтные образы: героический и лирический, сумрачный и светлый, торжественный и нежный. Эти образы затем развиваются, изменяются и в результате приобретают новый характер, новые черты. Первая часть симфонии отличается поэтому особенной многоплановостью и богатством. Вторая часть обычно медленная. Характер ее определяется лирическими, созерцательными настроениями, в ней встречаются мелодии, близкие песне, романсу. Это передышка после бурных событий первой части. Но бывают и отступления. Например, в одной из симфоний Гайдна и в «Героической симфонии» Бетховена во второй части звучит траурный марш, скорбный и величественный. Третья часть в симфониях Гайдна и Моцарта – менуэт. Менуэты в классических симфониях подобны зарисовкам, картинкам с натуры. Менуэты Гайдна полны простонародного веселья, близки крестьянским танцам; у Моцарта они лиричны, порой с оттенком драматической серьезности. Бетховен заменил менуэт скерцо – музыкой стремительного, живого характера, нередко с юмористической окраской. Четвертая часть – финал. Как и первая, она пишется в быстром темпе, но внутренне не столь контрастна. Если смысл первой части заключается в конфликтном сопоставлении образов и драматическом развитии действия, то в финале на первый план выступает утверждение, подведение итогов. Не случайно финалы часто пишутся в форме рондо, основанной на круговом возвращении одной и той же темы, то есть на провозглашении одной и той же музыкальной мысли.

Одновременно с сонатно-симфоническим циклом сложился и оркестровый состав, для которого создавались симфонии, – симфонический оркестр. Вершиной в историческом развитии симфонии по праву считается творчество Бетховена. Каждая его симфония – новый, индивидуальный вариант жанра, каждая из них включает целый мир философских идей, является итогом напряженной работы мысли композитора. 9-я симфония Бетховена, венчающая его творческий путь, открывает новую страницу в истории жанра. В ее финальной части звучит ода «К радости» Ф. Шиллера, утверждающая идею всемирного братства человечества. Эта центральная для творчества Бетховена идея провозглашается в мощном звучании хора и оркестра. Так симфония становится вокальной. Ее унаследовали композиторы: последующих поколений: вокальные симфонии писали Г. Берлиоз, Малер, А. Н. Скрябин, И.Ф. Стравинский, Шостакович. Поэтический текст делает содержание симфонии более конкретным, и такие сочинения относятся к программной музыке. Программной симфония может стать и в том случае, если композитор просто предпосылает ей название. Подобные

произведения были еще у Гайдна, например оригинальная «Прощальная симфония», завершающаяся постепенным уходом музыкантов. В шестой («Пасторальной») симфонии Бетховена озаглавлены все пять частей. Мы видим, что программный замысел заставил Бетховена увеличить количество частей в симфонии и отойти от классического построения цикла. Позднее композиторы еще свободнее обращаются с формой симфонии, увеличивая количество частей или, напротив, сжимая цикл до одночастности. Каждый раз это связано с идеей сочинения, с индивидуальным замыслом. Крупнейшие симфонисты после Бетховена – Ф. Шуберт, И.Брамс, А. Брукнер, А. Дворжак, Г. Малер. Мировое значение имеет симфоническое наследие русских композиторов: П.И. Чайковского, А.П. Бородина, А.Г. Глазунова, А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова. Их великие традиции получили богатое и яркое развитие в творчестве советских композиторов всех поколений – Н.Я. Мясковского, С.С. Прокофьева, А.И. Хачатуряна, Т.Н. Хренникова, К.А. Караева, Я.А. Иванова, Ф.М. Амирова и других мастеров. Величайшим симфонистом современности был Д.Д. Шостакович. Его 15 симфоний – настоящая летопись XX века.

Тема 3.10. Концерт

Концерт – музыкальный жанр, в основе которого лежит контрастное противопоставление партий солиста, нескольких солистов, меньшей части исполнителей всему ансамблю. Существуют концерты для одного или нескольких инструментов с оркестром, для оркестра, для хора без сопровождения и так далее. Сочинения, называемые «концертами», впервые появились в конце XVI века в Италии. Как правило, это были вокальные полифонические пьесы, однако в их исполнении могли участвовать и инструменты. В XVII веке концертом назывались вокальные произведения для голоса в сопровождении инструментального аккомпанемента. В России в XVII–XVIII веках сформировался особый тип концерта – многоголосное хоровое произведение без сопровождения. Принцип «соствязания» (а именно так переводится с латинского слово «концерт») постепенно проникал и в чисто инструментальную музыку. Сопоставление всего ансамбля (тутти) с несколькими инструментами (соло) стало основой концерто гроссо – жанра, получившего распространение в эпоху барокко. Вершинные образцы концерто гроссо принадлежат А. Корелли, А. Вивальди, И.С. Баху, Г.Ф. Генделю. В эпоху барокко складывается также тип сольного концерта для клавира, скрипки и других инструментов в сопровождении оркестра. В творчестве В.А. Моцарта, Л. Бетховена тип инструментального концерта для солирующего инструмента (или инструментов) с оркестром получил свое

классическое воплощение. В первой части темы вначале излагаются оркестром, затем – солистом и оркестром; незадолго до окончания первой части возникает каденция – свободная импровизация солиста. Темп первой части, как правило, подвижный. Вторая часть – медленная. Ее музыка выражает возвышенное раздумье-созерцание. Третья часть – финал – быстрая, жизнерадостная, нередко связанная с народно-жанровыми источниками. Так строятся многие концерты, созданные композиторами XIX–XX веков. Например, П.И. Чайковский в своем знаменитом 1-м концерте для фортепьяно с оркестром использует трехчастную форму цикла. В первой части сочетаются патетические и лирико-драматические образы. В основу ее главной темы композитор положил напев лирников (слепых певцов, аккомпанирующих себе на лире). Вторая часть – лирическая по характеру. В третьей Чайковский воссоздает картину праздничного веселья, используя украинскую народную песню-веснянку. Развитие инструментального концерта в творчестве композиторов-романтиков шло как бы по двум направлениям: с одной стороны, концерт по своим масштабам, музыкальным образам сближался с симфонией (например, у И. Брамса), с другой – усиливалось чисто виртуозное начало (в скрипичных концертах Н. Паганини). В русской классической музыке жанр инструментального концерта получил своеобразное и глубоко национальное претворение в фортепьянных концертах П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова, в скрипичных концертах А.К. Глазунова и П.И. Чайковского. В творчестве советских композиторов – С.С. Прокофьева, Н.Я. Мясковского, Д.Д. Шостаковича, А.И. Хачатуряна, Д.Б. Кабалевского, Т.Н. Хренникова, Р.К. Щедрина – симфоническая и виртуозно-игровая трактовки концерта во многом сближаются. Это характерно и для многих современных зарубежных композиторов. Термин «концерт» обозначает и особую форму бытования музыки. Это публичное исполнение музыкальных произведений по заранее объявленной программе; проходит оно в специально оборудованном для этого помещении. Концерт как форма бытования музыки возник в Англии во 2-й половине XVII века. Однако окончательно утвердился в музыкальной культуре лишь после Великой французской революции 1789-1794 годов. Это связано с интенсивным строительством специальных концертных залов, появлением новой публики, исполнителей-виртуозов. Концертная практика в социалистическом обществе отличается подлинным демократизмом. Ее задачей является художественное просвещение и воспитание широких народных масс. Концерты у нас в стране проходят не только в крупных культурных центрах, где есть специальные концертные залы, но и в клубах, Домах культуры небольших городов. Выдающиеся советские музыканты и музыкальные коллективы систематически

выступают с шефскими концертами в цехах предприятий, в колхозах и совхозах, воинских частях. Концертные организации ведут большую просветительскую работу. Ее основные формы – лекции-концерты, издания аннотаций, программ, брошюр в помощь слушателям. Многие филармонии организуют лекции-концерты для детей и юношества.

Тема 3.11. Музыкальное искусство Беларуси

В фольклорных, исторических, этнографических работах отмечено, что народные обряды и праздники, музыкально-песенный фольклор, инструментальное искусство – это духовная система жизни людей, их мировоззрение, опыт социальный и творческий. Беларусь – это край, который владеет самобытной музыкальной традиционной культурой, оригинальным национальным колоритом и этническими особенностями, проявляющимися в языке, поэтике, песнях, юморе.

Функционирование, трансформация белорусской музыкальной культуры, преобразование некоторых элементов, частичное изменение образно-содержательной сферы не ослабляют связи фольклора с эстетическими ценностями. Возобновляемые в каждом поколении традиционные элементы народной культуры позволяют творчески выразить национальное своеобразие и самобытность белорусского народа, его философские, педагогические, эстетические взгляды.

Белорусские календарно-обрядовые праздники, семейно-обрядовый, детский фольклор, имеют некоторые функциональные особенности. Во время празднования в зрелищной, вербальной, символической и других формах происходит ценностная ориентация личности, становится доступным целый спектр нравственных чувств, эстетических эмоций, настроений, передающих колорит праздника, его динамизм и красочность. Важный момент фольклорного праздника, обряда, игры состоит в том, что нередко они своими элементами обогащают культуру повседневную. Многие праздничные, обрядовые действия традиционно вошли в быт народа, многие праздничные атрибуты используются в повседневной жизни, придавая особый национальный колорит развитию народной культуры. В процессе освоения музыкального искусства Беларуси особое место отводится календарно-обрядовому фольклору, народной праздничной культуре, в которой репрезентированы различные жанры: игры, народные песни, произведения народной хореографии, инструментальная музыка, образцы устного народного творчества.

В белорусском народном музыкальном творчестве широко развита символика, богатство ассоциаций, сравнений, приемов психологического параллелизма (когда явления природы рассматриваются отдельно от человека, становясь зеркалом человеческих чувств и эмоций). Яркие

примеры психологического параллелизма мы находим в таких календарно-обрядовых праздниках, как «Гуканне Вясны», «Купале», «Дажынкi», «Каляды» и другие, которые в последнее время возрождаются в народной культуре. Эти праздники сохранили в себе старинные обрядовые элементы и действия, которые изначально выполняли важную магическую функцию: в хороводах, закличках, приговорах, песнях люди стремились передать окружающей природе радостную энергию, направленную на пробуждение земли от зимнего сна, встречу весны, надежду на богатый урожай, приход чудодейственных сил, способствующих благополучию человека. С течением времени магические, обрядовые, исторические и другие мотивы в белорусском календарно-обрядовом фольклоре становятся для его исполнителей чисто традиционным элементом. Белорусский, также как и весь славянский календарно-обрядовый фольклор, отражает эстетические вкусы его творцов и исполнителей. Отмечая эту особенность, одновременно следует выделить эстетическую окраску поэтического и музыкальных текстов большинства произведений народного творчества. Это такие образцы музыкально-песенного фольклора, как «Ты зязюля не кукуй», «Го-го-го каза», «Щедрик», «Жавароначкі, прыляціце», «Ой на Купала-купалочка», и др. Их несложный метроритм, ладовое и динамическое разнообразие, благозвучное сочетание голосов, орнаментальный характер мелодий вызывают глубокое эстетическое наслаждение, пробуждают чувства прекрасного, возвышенного, вводят в фантастический мир поэзии, сказки, действия, обряда, который соткан из традиционных образов, символов, песен и музыки и олицетворяет собой дух народа, его силу и красоту.

Описывая белорусскую этнокультуру, исследователи не всегда уделяли должное внимание их музыкально-художественной основе – песням, инструментальной музыке, хореографии. Между тем, именно музыкально-художественная часть придавала явлениям (обрядам, событиям, праздникам) глубокую содержательность и цельность, эмоционально-драматическую насыщенность и эстетическую ценность.

Как известно, эстетика народного музыкального творчества представляет собой коллективный процесс создания образа народными исполнителями. Иногда новый напев или художественный образ создается стихийно, но в основном музыкальный фольклор представляет собой сотворчество поколений, которые являются трансляторами этнокультурных ценностей. Опираясь на предыдущий опыт, народные исполнители соединяют художественные образы разных эпох, стилей и направлений, создавая мелодические особенности национальной культуры.

Исследователи народных традиций и обрядов, а также исполнители музыкального фольклора длительный период изучали и активно

использовали в своем творчестве в основном хороводы. Песни, которые сопровождали колядование, щедрование, зазывание весны, дожиночные обрядовые песни изучались и записывались мало. Одной из причин была религиозная направленность многих обрядов, исполнение которых долгое время запрещалось в связи с существовавшим законодательством. Право на исполнение имели только те веснянки, купальские и другие песни, содержание и мелодии которых подвергались художественной обработке.

Большинство музыкальных жанров разнообразны по тематике, содержанию, средствам выразительности музыкально-поэтического языка. Манера исполнения, тип интонирования в определенной степени зависят от функциональных особенностей песен, а также национальных традиций песенной культуры.

Обрядовые песни в основном хоровые, с широким расположением голосов. Подголосок, как правило, не дублирует мелодию, а создает самостоятельную партию. Например, в белорусской народной песне «Вясна красна наставала» женские голоса исполняют мелодическую линию, а мужские на более длительных нотах поют гармоническое основание указанной песни:

*ж/г: Вясна красна наставала / Снягі белы саганяла, / Звесьліла землю
й воду / І мяне, мяне малоду /*

*м/г: Вя – сна – наставала / Снягі – саганяла, / Зве – ся – лі – ла /
Мяне – ма – ло – ду /*

Исполнение народных песен на улице отличается особым эмоциональным настроением и неповторимым колоритом, характерным для славянской народной культуры. Если в обрядовых песнях используются элементы народной полифонии, фальцетные, грудные подголоски, то в хороводах, в основном, исполнение является одnogолосным. Однако в зависимости от содержания и характера, встречаются двух- и трехголосные хороводы, составляющие основу танцевальной музыки. Склад изложения – гармонический, в ладовом отношении – сочетание минора (запева) и мажора (припева), метроритмические характеристики такие же, как у большинства лирических, протяжных жанров. Характерной ладовой особенностью обрядовых песен является неширокий диапазон (в пределах интервала чистой квинты). Лирически распевный тип интонирования обрядовых песен определяется открытостью и чистотой вокальной окраски, богатством тембрового колорирования, эмоциональной выразительностью и певучестью каждого звука, использованием ладов народной музыки, относительно ровной динамикой, протяжностью музыкальных фраз. Для украшения мелодической линии в народных песнях, танцах, хороводах используют различные средства музыкальной выразительности: форшлаги,

морденты, мелизмы, глissандо. Например, в белорусской веснянке «Жавароначкі, прыляціце» слово «пераела» в конце куплета исполняется с восходящим глissандо: *Жавароначкі, прыляціце, / Цёпла лецейка прынясіце, / А зімачку прыбярыце, / Бо зімачка надаела – / Нам хлебушкі пераела.*

Форма мелодий народных песен также разнообразна: танцевальные, хоровые образцы в основном имеют четко выраженный вокальный период с квадратной структурой. В протяжных обрядовых песнях (с использованием речитатива, рефрена) форма периода четко не определяется.

Одним из важнейших видов обрядового народного творчества, связанного с определенными ритуалами, традициями семейных праздников, семейно-бытовой культурой является семейно-обрядовый фольклор. Содержательно-функциональный аспект традиционной обрядовой культуры за время своего развития претерпел существенные изменения. Большинство семейных обрядов, так же как и других фольклорных жанров, изначально выполняли утилитарно-магическую функцию, способствующую созданию благополучия, счастья, удачи. Главную ценность в обрядовых действиях представляет бытовая тематика с яркой эстетической направленностью: выбор девушки-калины, сватовство доброго молодца (ясного сокола), прощание с родным домом, семейные отношения с традиционной системой воспитания и обучения на народной основе.

Предлагаем краткую характеристику музыкально-исполнительских особенностей традиционных *свадебно-обрядовых* жанров, а также их современную исполнительскую интерпретацию.

В Беларуси существуют различные манеры исполнения свадебных народных песен, одна из распространенных – пение «с подводкой». Группа исполнителей, в основном женщины, включают несколько партий, равносильных в творческом отношении. Участник, который начинает песню, называется «запевалой», нижний голос – альты, верхний – подводка.

В семейно-обрядовом творчестве свадебный фольклор занимает особое место, ввиду своей разнохарактерности, разножанровости, достаточно длительным временным исполнением (свадьбы играли от 2–3 дней до недели). В зависимости от функциональной определенности музыка на свадьбе выполняет важную ритуально-обрядовую или гедонистическую роль. В образно-содержательном рассмотрении в свадебных песнях прослеживаются представления многих исторических эпох, которые сегодня сохраняют художественную ценность.

Для большинства семейно-обрядовых песен характерна одноголосная манера исполнения. Участники обряда, группа исполнителей, поют в унисон, используя один напев для нескольких текстов, не производя созвучий. Мелодическое начало многих одноголосных свадебных песен основано на спокойном, ровном напеве повествовательного характера и умеренного темпа. Таким характером отличаются песни, исполняемые в девичий вечер, на «венках» («Пачынаем вянок віці»), а также в эпизоде отъезда невесты в дом жениха («Ламай, маці ружу»).

Передача образно-содержательной основы свадебных песен зависит также от насыщенной динамики и музыкальной фразировки. Например, характер величальных свадебных песен требует энергичного исполнения музыкального материала, текстовой дикционной выразительности: «Звіняць, звіняць звончыкі», «Ой ляцелі гусанькі цераз сад».

Музыкальный свадебный фольклор современной Беларуси включает также бодрые, подвижные, плясовые песни с ярко выраженным национальным колоритом, выявленным как в мелодическом развитии, так и в ритмической организации. Свадебные песни каждой местности содержат напевы-формулы, которые исполняются с различным текстом в зависимости от характера обряда или ритуала специальными группами со стороны невесты и со стороны жениха. В основном общий характер свадебных песен торжественный, величальный, с радостно-приподнятым мажорным настроением. Встречаются песни с острохарактерным мелодическим оборотом, в которых прослеживается ритмическая четкость, гармоническая яркость, шуточное отображение персонажа с ярко выраженным национальным колоритом: «Прыйшоў на вяселле наш сваток», «Ой, женился старый дед», «Ой у вишневому садочку».

Как уже отмечалось, музыкальный свадебный фольклор отражает целый спектр сложных нравственных чувств и отношений, различных эмоциональных состояний, что позволяет рассматривать свадьбу не только как театрализованное представление, но как часть самой жизни.

Рассмотрим некоторые особенности функционирования детского музыкального творчества. Действенным средством приобщения детей к традиционной народной культуре является их участие в различных видах и жанрах *детского фольклора*. В научной литературе и исполнительской практике длительное время детский фольклор рассматривался лишь как творчество самих детей. В современной интерпретации этот термин имеет широкое толкование и включает не только произведения, созданные и исполняющиеся детьми, но также различные фольклорные жанры (стихотворные, песенные, прозаические, музыкальные), созданные взрослыми для детей. Детский фольклор является полифункциональным.

Среди основных функций особое место занимают познавательная, воспитательная, утилитарно-практическая, эстетическая.

Видово-жанровый состав детского фольклора постоянно меняется. С течением времени роль традиционных форм организации музыкально-эстетической деятельности детей в условиях их приобщения к фольклору уменьшается. В современных условиях развития народной культуры очень важным является сохранение ее основополагающих признаков традиционности и преемственности. В этом смысле освоение детьми этнокультурных ценностей способствует их духовно-нравственному, эстетическому развитию.

Детский музыкальный фольклор Беларуси, также как и другие его жанры, сочетает в себе фольклорные диалекты белорусского, польского, украинского, русского народов. Большинство коротких мелодий «прибауток», «считалок», «забавлянок» построены на текстовой ритмизации, исполняются в умеренном темпе, включают несколько фраз речитативного характера. Фольклорные произведения, исполняемые детьми, по музыкально-интонационным особенностям разделяются на песенные и речитативные. Однако по диапазону они состоят из одного или двух-трех звуков. Такие малые фольклорные жанры характерны для детей дошкольного возраста. Учащиеся школьного возраста кроме детского фольклора исполняют календарно-обрядовые, семейно-обрядовые жанры, в основном заимствованные из репертуара взрослых: «Каляда», «Ой, рана на Йвана», «Перапелачка», «Кума мая, кумачка», «Саўка ды Грышка», «Ой, у садочку», «Сядзіць камар на дубочку» и др.

Характер исполнения, музыкально-выразительные средства музыкальных жанров для детей, исполняемых взрослыми, включают более развитые формы различного содержания. Колыбельные песни отличаются медленным темпом, тихой динамикой, исполнением *rubato* (не строго в такт), что содействует реализации их основной функции – убаюкивать ребенка. Поют колыбельные в различных регистрах, фальцетным или грудным звуком, без опоры дыхания. Большинство колыбельных песен имеют простой ритм, обычно двухдольный размер и незатейливую, расположенную на нескольких звуках мелодию. Иногда встречается мелодический распев-вокализация, создающий имитацию покачивания. Запев колыбельных, как правило, состоит из коротких повторяющихся напевов, преимущественно терцово-квартового строения, нисходящего или горизонтального звуковедения мелодии.

Белорусские народные музыкальные инструменты

К XX веку у белорусов постепенно сформировался богатый по составу и разнообразный по видам музыкально-звуковой инструментарий.

Он охватывает как образцы местного стародавнего происхождения, так и созданные в течение нескольких десятилетий инструменты. Большинство последних появилась в результате межкультурных контактов, преимущественно с соседними народами, а также вследствие взаимодействия традиционной фольклорно-инструментальной культуры с профессионально-художественной.

В современной музыкально-звуковой инструментальной практике используются самозвучающие инструменты (ложки, тарелки, треугольник, трещетка и др.), мембранные инструменты (бубен, барабан, гребень), духовые инструменты (карина, гармонь, дудка, свистулька, жалейка, кларнет, труба, рожок и др.), струнные инструменты (бандурка, цымбалы, балалайка, мандолина, скрипка, лира).

Специфика существования народного музыкально-бытового инструментария была обусловлена, прежде всего, его связью с различными сферами деревенской жизни: хозяйственной деятельностью, календарно-земледельческими и семейными обрядами и традициями, праздниками, играми, а также народным театром.

В современных условиях реальное функционирование белорусских народных музыкальных инструментов (особенно выразительных в интонационно-мелодическом смысле) осуществляется в связи с народной песней и танцем. Именно они определяют формирование двух основных пластов фольклорно-инструментальной музыки: песенного и танцевального.

Сегодня белорусская музыка характерна проведением различных конкурсов и фестивалей, в том числе международного уровня. Среди них можно отметить Международный фестиваль классической музыки «Январские музыкальные вечера» (Брест), Международный музыкальный фестиваль «Золотой шлягер» (Могилев, Минск, Гродно, Брест), Международный музыкальный фестиваль «Белорусская музыкальная осень» (Минск), Международный музыкальный фестиваль «Минская весна», Международный музыкальный фестиваль «Музы Нясвіжа», фестиваль классической музыки Юрия Башмета и др. Символом фестивального движения Беларуси стал Международный фестиваль искусств «Славянский базар» в Витебске, участие в котором принимают популярные артисты из разных стран мира.

По традиции в концертах и фестивалях наряду со всемирно известными музыкантами принимают участие молодые таланты, выступая в конкурсах молодых исполнителей.

Жанровая палитра этих музыкальных форумов охватывает широкий диапазон: от классической музыки XVI – XX веков, включающую камерный, хоровой, симфонический, кантатно-ораториальный жанры, до

грандиозных по масштабу праздников эстрадной музыки и песни, народного музыкального творчества.

Такие фестивали становятся крупными культурно-образовательными центрами. В их программы включаются конференции, семинары, мастер-классы. Во время проведения фестивалей организовываются выставки и презентации. В этом смысле подобные мероприятия не только формируют ценностные ориентации личности в области музыкального искусства, но также дают возможность профессионального обмена и способствуют творческому росту исполнителей.

Тема 3.12. Жанровое и содержательное разнообразие белорусской музыки

Современное музыкальное искусство Беларуси стремится сохранить национальные традиции, одновременно развивая популярные в мире стили и направления. Произведения белорусских композиторов, мировой классической и эстрадной музыки звучат в исполнении как профессиональных, так и самодеятельных музыкантов.

Музыканты-исполнители республики являются достойными интерпретаторами творчества национальных композиторов. Обладая высоким уровнем исполнительской культуры, они популяризируют белорусское музыкальное искусство в республике и за ее пределами. Большую популярность завоевали ведущие музыкальные коллективы страны:

- Президентский оркестр Республики Беларусь;
- Национальный оркестр симфонической и эстрадной музыки под управлением М.Финберга;
- Государственный академический симфонический оркестр;
- Государственная академическая хоровая капелла им. Г. Ширмы;
- Национальный академический народный хор Республики Беларусь им. Г.И. Цитовича;
- вокальная группа «Чистый голос»;
- вокально-инструментальный ансамбль «Песняры»;
- вокально-инструментальный ансамбль «Сябры».

Композиторы Беларуси XX века: Л.М. Абелиович, В.В. Оловников, А.В. Богатырев, Г.М. Вагнер, В.А. Войтик, Г.К. Горелова, Е.А. Глебов, В.А. Доморацкий, В.В. Дорохин, А.А. Друкт, О.Б. Залётнев, Л.К. Захлевный, В.К. Иванов, Д.Р. Каминский, В.Н. Копытько, В.Н. Корольчук, С.А. Кортес, В.В. Кузнецов, В.М. Курьян, Н.К. Литвин, И.М. Лученок, А.Ю. Мдивани, В.Г. Мулявин, Ю.В. Семеняко, Д.Б. Смольский, В.Е. Солтан, Г.Ф. Сурус, Э.М. Тырманд, Э.С. Ханок, Е.К. Тикоцкий, Л.К. Шлег, С.И. Янкович.

В последней трети XX века композиторская деятельность активизировалась во всех жанрах музыки: симфоническом (Л. Абелиович, Е. Глебов, А. Мдивани, Д. Смольский); сценическом (Г. Вагнер, Е. Глебов, С. Кортес, А. Мдивани, Ю. Семеняко, Д. Смольский); вокально-симфоническом (Г. Вагнер, В. Войтик, Е. Глебов, В. Дорохин, С. Кортес, А. Мдивани, Д. Смольский, Г. Сурус, Л. Шлег); хоровом (А. Мдивани, Л. Захлевный, А. Бондаренко); народно-оркестровом (А. Мдивани, В. Помозов, А. Рацинский, Д. Смольский); камерно-исполнительском и камерно-инструментальном (Л. Абелиович, Г. Горелова, К. Тесаков); песенном (В. Будник, И. Лученок, В. Иванов, Ю. Семеняко, Э. Ханок).

В целом музыкальное искусство Беларуси развивается довольно успешно благодаря огромному энтузиазму и творческой энергии музыкантов, педагогов, работников культуры.

Тема 3.13. Музыкальное искусство Европы, Америки, Азии, Африки

Музыка америки. Формирование американской национальной музыки начинается с конца XVII века. Наиболее яркие и подлинно национальные ее виды возникли в народном искусстве. Своеобразие народной музыки Северной Америки обусловлено пестротой национального состава населения. Фольклорные традиции различных народов Европы, Азии, Африки, оказавшись в ближайшем соседстве, дали начало новым музыкальным направлениям. В результате взаимодействия английского и африканского фольклора сложилась музыка негров США, в недрах которой и зародились такие специфические жанры американского искусства, как спиричуэл, блюз, джаз. Определенное влияние на музыкальную культуру США и Канады оказал фольклор коренных жителей Америки – индейцев.

Строгие нравы первых колонистов из Англии способствовали утверждению взгляда на искусство как на что-то второстепенное в духовной жизни человека. Музицирование в их среде ограничивалось пением гимнов и псалмов на религиозных собраниях и дома. В связи с этим особое значение приобрело хоровое пение. В певческих школах обучали нотной грамоте и пению псалмов. Одну из таких школ окончил У. Биллингс – автор сборников гимнов и руководств для обучения музыке. Рост городов способствовал развитию музыкальной жизни. Первые концерты светской музыки состоялись в Нью-Йорке (1736) и Бостоне (1731). Их программы включали вокальные и инструментальные произведения И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, В.А. Моцарта, а также арии из английских балладных опер. В конце XVIII – начале XIX века появились сборники популярных пьес и серьезной музыки. Различные музыкально-просветительские организации знакомили американских слушателей с

европейской музыкой. В 1832 году музыкант-просветитель Л. Мейсон основал в Бостоне Академию музыки. Во время войны за независимость (1775 – 1783) в США широкую популярность завоевали жанры военной музыки. Песни и марши сочинял Ф. Хопкинсон – крупный политический деятель этого времени, поэт и композитор.

К 40-м годам XIX века относится зарождение «театра менестрелей». Менестрельные представления сложились как разновидность народного балаганного театра и состояли из вокальных, цирковых и инструментально-танцевальных номеров, комических сценок. Музыкально-стилистические черты этих спектаклей сформировались под влиянием негритянского фольклора. С традициями такого театра тесно связано творчество композитора-самоучки С. Фостера. Его лирические, комические, патриотические песни воспевали богатство внутреннего мира простого человека.

После гражданской войны (1861 – 1865) получает развитие негритянское искусство. Трудовые песни, спиричуэл, блюзы, регтайм и джаз привлекли всеобщее внимание своей самобытностью. В трудовых песнях, получивших широкое распространение, подвергаются критике пороки капиталистического общества. Особое место занимают хоровые песни – спиричуэл, воплотившие лучшие черты духовного облика негритянского народа. Первые упоминания о них относятся ко 2-й половине XIX века. Спиричуэл исполняются без сопровождения – это искусство коллективной импровизации. В них соединились элементы английской баллады, шотландских и ирландских песен с африканской манерой исполнительства, выраженной в использовании вокального вибрато, трелей и виртуозного синкопирования. Элементы спиричуэл нашли отражение в симфонии А. Дворжака «Из Нового Света», в музыке американских композиторов Г. Гилберта, Дж. Гершвина.

На рубеже XIX – XX веков возникли светские лирические сольные песни-блюзы. В них преобладали темы одиночества, страдания, безверия, тоски и скептицизма негритянского населения. Исполнялись они под аккомпанемент гитары или банджо. К этому жанру обращаются и профессиональные композиторы. Широкую популярность завоевали «Мемфис блюз», «Сент-Луис блюз» негритянского композитора У. Хэнди. Блюз оказал воздействие на эстетику и музыкально-выразительные средства джаза.

Во 2-й половине XIX века были организованы симфонические оркестры: Нью-Йоркский (1878), Бостонский (1881), Чикагский (1891), Филадельфийский (1900). На гастроли в Америку приезжали А. Дворжак, И. Штраус, А.Г. Рубинштейн, П.И. Чайковский, А.Н. Скрябин. В 1883 году открылся крупнейший театр США – «Метрополитен-опера», позднее

появились оперные театры в Филадельфии, Бостоне, Чикаго. В крупнейших университетах – Гарвардском, Колумбийском в Нью-Йорке, Новоанглийском в Бостоне, Институте Кертис в Филадельфии – были созданы музыкальные факультеты. Профессиональное творчество американских композиторов развивалось под воздействием европейских школ. Первая композиторская школа в США сложилась в Бостоне в конце XIX века. Ее представители – Д. Пэйн, Д. Бак, Х. Паркер. Наибольшую известность получила музыка Э. Мак-Доуэлла – автора фортепьянных и оркестровых сочинений. Под влиянием спектаклей испанской труппы М. Гарсиа, гастролировавшей в Нью-Йорке в 20-х годах с участием известной певицы М. Малибран, появляются первые оперы американских композиторов – «Леонора» и «Собор Парижской богородицы» У. Фрая и «Рип Ван Винкль» Д. Бристоу.

В начале XX века в США выделились два самобытных композитора: Ч. Айве и Дж. Гершвин. Айве выработал собственный музыкальный стиль, сочетающий элементы бытовой музыки с необычными, острыми гармониями, оригинальной инструментровкой. Для произведений Айвса свойственны лиризм и юмор, философичность содержания. Наиболее известные его сочинения – 2-я соната для фортепьяно, 3-я и 4-я симфонии, соната для скрипки и фортепьяно «Детский день в лагере» и др. Творчество Гершвина – пример оригинального синтеза традиций джаза, негритянского фольклора с формами европейской музыкальной классики. Он – автор эстрадных песен, оперетт, мюзиклов, ревю, музыкальных комедий, инструментальных пьес и первой американской оперы «Порги и Бесс», получившей признание во всем мире.

Подъем рабочего движения в США после первой мировой войны и особенно в 30-е годы привел к повышению роли политической песни. К рабочему движению примкнули видные писатели, композиторы и певцы. Во многих городах возникли рабочие клубы, где создавались песни для рабочих хоров. Одним из активных участников прогрессивного песенного движения в США был П. Робсон, посвятивший свою деятельность пропаганде негритянской песни на родине и за рубежом. Он познакомил американцев с советской песней. С большим успехом проходили гастроли Робсона в СССР. Они завоевали огромную популярность в демократических кругах. Сигер – организатор массового движения за возрождение американской народной песни. Особенно часто Сигер выступал в 40-60-е годы на массовых митингах и собраниях. Его репертуар включает песни протеста, антифашистские песни, баллады, блюзы, спиричуэлы, рабочие песни («Мы победим», «Интернациональные бригады», «Марш углекопов» и др.), песни советских композиторов. В 1948 году он создал ансамбль «Ткачи» – один из лучших фольклорных

коллективов США. Сигер – один из организаторов Нью-портского фестиваля народной музыки. Неоднократно приезжал, на гастроли в СССР. Представителем прогрессивного песенного искусства США 50 – 80х годов является Х. Беллафонте. Наиболее активно он выступает как участник борьбы за гражданские права цветного населения США.

В 50-е годы в композиторском творчестве США усиливаются экспериментальные тенденции. В эти же годы достиг расцвета жанр мюзикла – «Вестсайдская история» Л. Бернстайна, который соседствует с культом вульгарности, насилия, пропагандой анархического бунта, аморальности. В сфере поп-музыки занято немало талантливых исполнителей, но все они зависят от законов коммерции. В музыке США наиболее своеобразные черты сформировались в таких жанрах, как спиричуэл, менестрельный театр, блюз и джаз, возникших независимо от профессиональных композиторских школ. Именно в этих жанрах отразилась специфика неевропейских форм музыкального мышления. К сожалению, американские композиторы вплоть до начала XX века не замечали богатства национальных традиций и продолжали подражать европейским образцам. Профессиональная музыка США характеризуется отсутствием единой композиторской школы. С 50-х годов обостряются «Звуки музыки» Р. Роджерса, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу и др.

В 60 – 70-е годы большое развитие получила поп-музыка. Это составная часть буржуазной «массовой культуры», возникшей в век массовых коммуникаций – радио, телевидения, магнитных записей и грамзаписей. Поп-музыка стала сердцевинной «музыкальной индустрии», «шоу-бизнеса» – развлечений, приносящих колоссальные прибыли. Идеологическое содержание поп-музыки противоречиво. Прогрессивные, демократические устремления, сопотворочивые тенденции в музыкальной жизни и композиторском творчестве. Общая нестабильность, вызываемая средствами массовой информации, приводит к частой смене стилей и направлений, усилению неоавангардистских течений (конец 60-х – 70-е годы), разрушающих музыку как единое целое. Зачастую создаются произведения, рассчитанные на коммерческий успех, лишённые социальных и эстетических функций, художественной значимости и идейной глубины. Характер современной музыкальной жизни США обусловливается постоянным поглощением элементов других музыкальных культур и в то же время активной экспансией за рубеж собственной музыкальной «продукции». Это в значительной мере лишает национального своеобразия многие явления музыкального искусства США.

Музыкальная культура другой страны Северной Америки – Канады – на протяжении нескольких веков развивалась под влиянием церкви. Культовая музыка использовалась для приобщения коренного населения

Канады – индейцев и эскимосов – к христианству. Пользовались популярностью духовные песнопения, которые часто переводились на язык индейских племен. Сохранились и песни белых переселенцев, особенно французские, которые постепенно испытывают влияние индейской музыки. В XVIII веке возросла роль военных оркестров, исполнявших марши, гимны и баллады. На основе таких оркестров возник ряд духовых оркестров и музыкальных обществ. В 1820 году в Квебеке было создано филармоническое общество, основателем и президентом которого был один из первых профессиональных музыкантов Канады – Ф. Глаккемайер. В начале XIX века появляются первые музыкальные учебные заведения при церквях. Значительно увеличивается количество концертов и спектаклей в конце XIX века, появляются первые профессиональные коллективы, организуются фестивали. В начале XX века возникли первые полупрофессиональные оркестры в Квебеке, Торонто и Калгари. Одним из музыкальных центров Канады становится Торонто, где высокого уровня достигает хоровое исполнительство, открывается музыкальная школа. В 20-е годы усиливается интерес музыкантов к национальному фольклору. Организуются фестивали народной музыки, издаются сборники народных песен и танцев. Профессиональные композиторы в своем творчестве обращаются к элементам канадского фольклора. Более интенсивной музыкальная жизнь Канады становится после второй мировой войны. Завоевали известность такие исполнители, как пианист Г. Гулд, дирижер Ж. Бодри, певцы М. Форрестер, Л. Маршалл.

Музыка востока. Музыка Востока в широком значении включает в себя музыкальные традиции стран и народов Азии, северной Африки, а иногда также и Океании. Условность понятия «музыка Востока» связана с тем, что в течение веков под названием «Восток» объединяли разные страны. Так, во времена Римской империи Восток – это страны, являвшиеся ее восточными провинциями; в дальнейшем, особенно в эпоху Великих географических открытий, Восток стал включать помимо стран Ближнего и Среднего Востока страны Южной и Юго-Восточной Азии, Центральной и Северной Азии, Дальнего Востока (Китай, Япония, Корея). Все эти регионы отличаются достаточной независимостью развития музыкальной культуры. Три из них – Ближний Восток, Южная Азия и Дальний Восток – связаны с очагами древнейших цивилизаций, важной частью культуры которых являлась музыка. Археологические свидетельства и письменные памятники говорят о том, что у древних египтян, шумеров, ассирийцев, вавилонян, китайцев и индийцев была развитая музыкальная культура, отличающаяся многообразием традиций, богатым инструментарием. В храмах и дворцах правителей древних

государств важнейшая функция музыки – церемониальная. Музыка приписывалась сверхъестественная сила, считалось, что она могла вызывать дождь, исцелять больного и т.д. Поэтому она являлась важной составной частью обрядов, ритуалов и церемониалов. Характерно, что инструменты церемониального оркестра подбирались не столько по принципу тембровой окраски, сколько по их «магическим свойствам». Такие оркестры существовали в Древнем Египте, Древней Индии, Древнем Китае.

С древних времен люди стремились постичь воздействие музыки на общественную мораль и нравственность (этическая сторона), понять законы соразмерности и красоты (эстетическая сторона) и выявить закономерности сочетания различных элементов музыки: высоты тонов, их длительности, ритма, метра и т.д. (теоретическая сторона). На рубеже нашей эры появляются трактаты «Бхаратиянатяшастра» (Индия), «Юэцзи» (Китай). В них отразились представления о музыке того времени. Музыка рассматривалась как некая космическая сила: отдельные тоны отождествлялись с первоэлементами древней натурфилософии (вода, земля, огонь, воздух), с цветами, голосами животных и птиц. Тоны звукорядов наделялись образными значениями («гром» или «журчание ручья» в китайской музыке) или обозначали иерархический порядок (I тон – гун – символизировал правителя, II – шан – чиновников и т.д.).

Математические и акустические изыскания сделали возможным применение темперированных звукорядов, то есть последовательностей тонов с точно фиксированной высотой звучания. Сочетание теоретических положений с этическими представлениями легло в основу сложной и развитой системы ладов: рага – в Индии; макам, маком – в арабских странах и Центральной Азии; дестгах – в Иране. На этом этапе уже не отдельные тоны, а целые звукоряды и лады получали определенное образное и символическое значение; этим обуславливалось их использование в определенное время года и суток.

Сам термин «музыка» у разных народов понимался различно: в Древнем Египте она называлась «хи» (удовольствие, наслаждение); в Древнем Китае – «юэ», что вообще обозначало нечто культивируемое, организованное, носящее праздничный характер; в Древней Индии – «сангит» (триединство пения, музыки и танца). Музыка высокой традиции, теоретически осмысленная, организованная и утонченная, противопоставлялась песням, танцам и инструментальной игре крестьян, ремесленников и т.д. В индийской теории оба эти вида различались терминологически: музыка высокой традиции называлась «марга сан-гит» (музыка пути, знания), простейшие формы музыки – «деши сангит» (музыка земли, «почвенная» музыка, то есть образцы музыки, характерные для какой-нибудь небольшой области). Несмотря на многочисленные

запреты (например, во многих странах простолюдинам запрещалось играть на музыкальных инструментах аристократов), «высокая» и «низкая» музыка постоянно взаимодействовали: утонченную музыку «верхов» слушал простой народ, аристократы же не чурались искренних и незамысловатых мелодий, звучавших за пределами дворцов. Профессиональное занятие музыкой считалось недостойным благородного человека, и даже придворные музыканты в арабском халифате, в Индии, Китае были представителями низших социальных слоев.

Формирование слоя профессиональных музыкантов – один из важнейших этапов в развитии музыкальной культуры каждой страны. Так, в Китае уже во II веке до нашей эры была создана придворная музыкальная палата Юэфу, в задачи которой входила организация церемониалов, специальная подготовка музыкантов. Начиная с эпохи раннего средневековья каждый правитель имел не только придворных поэтов и мудрецов, но и музыкантов и танцовщиц. Среди них были такие выдающиеся музыканты, как Ибрахим и Исхак аль Маусили (Багдад, Ирак, IX век), Амир Хусро (Дели, Индия, XIII – XIV века), Ок По Го (Силла, VIII век), Кун Синь-чжуань (Китай сунского периода, XI в.) и другие. Вокруг крупного музыканта группировались ученики, образующие его школу: учитель передавал ученику свой опыт, свое мастерство. Занятия эти не укладывались в какую-либо учебную программу и продолжались столько лет, сколько считал целесообразным сам учитель (иногда 12–15 лет).

В целом историческая эволюция музыки в условиях различных цивилизаций (не только восточных) отличается известной общностью, обусловленной ее сходными социальными функциями. Если наиболее ранний период развития был связан с выполнением музыкой магической сакральной функции, связанной с культовой практикой, то позднее она стала выполнять и чисто этическую функцию. Классический же период определяется, прежде всего, господством эстетической функции. Музыка классического периода в Китае, Индии и арабских странах уже гораздо больше связана с другими искусствами, чем с культовой практикой. Ко времени средневековья выделяются светские жанры. В этот период особое развитие получает наука о музыке: о ней пишут крупнейшие ученые аль-Кинди, аль-Фараби, Ибн Сина (арабский мир), Дуань Анцзе, Цай Юань Дин (Китай), Матанга, Шарнгадева (Индия).

Для большинства музыкальных культур Востока классический период, как и древность, – это эпоха господства вокальной музыки. Музыка тесно связана со словом, с манерой его произнесения, декламации, интонирования, поэтому язык и его характерные черты оказывают на музыку самое непосредственное влияние. Особенно интересны взаимоотношения языка и музыки в области поэтического творчества:

сюда относятся эпические циклы «Махабхарата», «Гэссер», «Манас», китайская классика (ши и цы), арабская и ирано-таджикская лирика, «Гита Говинда» индийца Джаядевы и др.

Связь музыки и слова получила дальнейшее развитие в классическом театре, который во всех странах Востока был музыкальным. Музыка в спектаклях китайского классического театра, японского – но и кабуки, вьетнамского – туонга, корейского – чхангык, тайского – лакхона, яванского – ваянг кулита являлась не просто фоном, сопровождением, но важнейшим организующим фактором (пение и речитативы, танцы, общий ритм спектакля и т.д.). Существенна роль музыки и в танцевальном искусстве, особенно в индийских классических спектаклях «катхакали», в танцах народов островов Явы и Бали.

В средние века получили развитие важнейшие классические вокальные жанры, определившие дальнейшую эволюцию музыкального искусства Ближнего и Среднего Востока (муашшах, тэсниф), Южной Азии (дхрупад и кхьял) и Дальнего Востока (чжугундяо – Китай, кагок – Корея и т.д.). В этих жанрах отразилась эстетика средневековья, развивавшаяся от строгости и упорядоченности к изысканности и утонченности, специфика литературных языков названных стран и регионов. Музыка упомянутых вокальных жанров основывалась на ладовых (соответственно раги, макамы и т.д.) и ритмических (тала, даруб и т. д.) принципах.

В период средневековья возросло значение инструментального творчества, хотя не везде оно выделилось в самостоятельную традицию. В число инструментов, связанных с музыкой высокой традиции, вошли цитры (арабский канун, иранский сантур, индийская вина, китайский цинь, корейский каягым, японский кото и др.), лютни (арабский уд, иранский тар, индийские ситар и сарод, китайская пипа, японская бива и др.), смычковые инструменты (ребаб, китайский эрху и т.д.), флейты (ближневосточный най, индийская бансри, китайская сяо, японская сякухаси и др.), инструменты типа гобоев, губные органы, многочисленные мембранофоны и идиофоны. В некоторых странах крупнейшие музыканты-инструменталисты основывали исполнительские школы (на ситаре – в Индии, на кото – в Японии). Значительно большим разнообразием отличается инструментарий традиционной (народной) музыки: неистощимая фантазия народа заставляла звучать ветер, воду, металл, бамбук (от простейших свистулек до органа на Филиппинах); причем инструменты, даже однотипные, существенно отличались в каждом селе, у каждого племени.

С развитием инструментального искусства появляются масштабные циклические формы, где наряду с вокальными частями важное значение приобретают инструментальные разделы. В нубах Алжира, Марокко и

Туниса, макамах (уже в значении жанра, а не лада) Ирака, Кашмира, узбекско-таджикском шаш-макоме солистов и хор сопровождает инструментальный ансамбль.

В большинстве стран Азии к периоду средневековья роль церемониальных оркестров (гагаку – в Японии, аак – в Корее) падает; в странах же Юго-Восточной Азии складываются самобытные оркестры: это саин в Бирме, пипхат в Таиланде, пинпеат в Кампучии, гамеланы Явы и Бали (Индонезия) – уникальные ансамбли, состоящие из гонгов и металлофонов.

Все, что было сказано выше, относилось главным образом к музыке высокой традиции, но наряду с ней развивались и другие формы музыки: многообразные формы сельского, а позднее и городского фольклора, творчество традиционных музыкантов, поэтов и певцов – арабских шаириров, позднее – турецких, иранских и закавказских ашуггов (ашиков). В музыкальной культуре Востока велика роль странствующих музыкантов. Они были своеобразными переносчиками самых различных традиций. В их среде в условиях развивающейся городской культуры начиная с XVII – XVIII веков стала складываться традиционно-популярная музыка: в ней нашли отражение тенденции к демократизации искусства, его полному освобождению от культового характера.

На протяжении веков шел постоянный интенсивный обмен как между странами Востока, так между Востоком и Западом: страны «обменивались» философскими идеями, художественным опытом, достижениями в области музыкального искусства. На развитии музыкальной культуры стран Востока в XVIII–XX веках сказались следующие факторы. В это время усиливается экономическое и политическое влияние Запада в странах Азии и Африки, многие из них становятся колониями. В последней четверти XIX – начале XX века в большинстве стран Азии начинается борьба за национальную независимость. Важную роль в этом движении играла новая национальная интеллигенция, выступавшая за сохранение культурной самобытности.

В завоевавших независимость странах Востока вопросам развития музыкальной культуры уделяется особое внимание. Именно в этих странах заметно стремление к достижению равновесия между традиционным искусством и новыми формами музыки, между национальным и интернациональным. Наряду с созданием новых форм музыкальной жизни, современных институтов музыкальной культуры (особенно музыкального образования) важная роль отводится традиционной музыке (проведение фестивалей, исследовательская работа в научных центрах и т.д.), классическому наследию (нотная расшифровка, записи на пластинки, обучение молодых музыкантов и т.д.). Большие сложности в деле

дальнейшего преобразования музыкального искусства связаны с ситуацией культурной многоукладности в большинстве стран Востока, то есть с одновременным существованием музыкальных традиций народов, находящихся на разных стадиях социального развития.

Во многом новым явлением для стран Востока явилось композиторское творчество. Среди композиторов, получивших международную известность, турки А. Сайгун и Б. Тарджан, японцы Я. Акутагава и Т. Маю-дзуми, филиппинцы Х. Маседа и Л. Касилаг и другие. Получили развитие и формы поп-музыки, главным образом связанные с кино, телевидением и эстрадой; в большинстве капиталистических стран Востока эта область музыки испытывает сильнейшее влияние Запада. Вместе с тем музыкальное искусство стран Востока оказывает все большее воздействие как на западно-европейскую музыку, так и на музыку США. Это влияние проявляется не только в творчестве европейских и американских композиторов, но и в различных формах поп-музыки.

Музыка Африки. В настоящее время термином «африканская музыка» принято обозначать музыкальное искусство народов, населяющих центральную, западную и южную части континента. Музыка играет очень большую роль в жизни африканцев. Она сопровождает трудовой процесс, культовый ритуал, звучит во время праздников. Особая сила воздействия музыкального искусства в неразрывной связи со словом и всегда динамичным танцем. Все присутствующие на любом представлении, церемонии или празднике становятся их непосредственными участниками, здесь нет стороннего наблюдателя, это искусство всегда коллективно. Формы участия в нем самые разнообразные. Один из распространенных приемов исполнения – переключка: запекает солист, ему отвечает хор; иногда могут чередоваться два ансамбля: женский с мужским или смешанные группы исполнителей. Африканская музыка не фиксируется в нотной записи, а живет в устной форме, передаваясь из поколения в поколение и постоянно обновляясь. Как любая культура устной традиции, африканская музыка основана на импровизации.

Интонационное строение африканской музыки тесно связано с разговорной речью. Большинство национальных языков – так называемые тональные (в них насчитывается от 3 до 7 тонов). Слова обладают определенной тонально-высотной характеристикой. Африканская мелодика, опирающаяся, в отличие от западно-европейской, на нетемперированный строй, в котором нет акустически равных интервалов, с легкостью впитала интонации разговорного языка. В ней содержатся едва уловимые на слух тончайшие скольжения по интервалам менее полутона. С разговорной речью связаны и многообразные приемы вокальной

техники: частые вибрации, пение носовым звуком, напряженным голосом и фальцетом, улюлюканье и т.д. Особенности тональных языков сказались также и в том, что в африканской музыке преобладает мелодическое одноголосие.

Одно из главных художественно-выразительных средств африканской музыки – неповторимо своеобразный активный ритм. Свойственное африканцам чувство ритма позволяет им с поразительным искусством объединять несколько контрастных ритмических рисунков, комбинировать равномерные ритмические фигуры с асимметричными, добиваться эффекта энергичной динамизации ритма за счет последовательного перемещения сильной доли такта и т.д.

Пение сопровождается многослойным ритмическим аккомпанементом – хлопаньем в ладоши и игрой ансамбля барабанов или других инструментов. Ритмическая пульсация поддерживается и за счет уникальной в своем роде ударной манеры выражения – так называемого агрессивного звукоизвлечения, при котором практически каждый звук получает индивидуальную динамическую окраску. В результате на голос певца наслаиваются различные метроритмические линии и возникает реально звучащее многоголосье. В отличие от западно-европейской музыки многоголосье в африканской не мелодическое, а ритмическое.

Всепоглощающая стихия ритма определила ведущее значение ударных в богатейшей семье национальных инструментов. Особое место в ней принадлежит многочисленной группе барабанов. Среди них бытующие только в Африке «говорящие» барабаны, которые используются как средство передачи информации на большие расстояния языком ритма и имитацией традиционной тоновой речи. Благодаря разнообразной технике звукоизвлечения – пальцами рук, ладонью, локтем, палочками, колотушками, чередованию ударов по центру и краю мембраны – исполнитель может менять высоту и тембр звука.

Большой популярностью в африканских ансамблях пользуются колокольчики и всевозможные трещотки. Их изготавливают из высушенного кокосового ореха и тыквы, панциря черепахи и морской раковины, копыт и рогов крупных животных, дерева и др. Внутри находятся высушенные зерна, косточки плодов, камешки, мелкие ракушки и др. Семью ударных дополняют многочисленные ксилофоны с металлическими или деревянными пластинками и резонаторами в форме сосудов из глины и тыквы.

Из духовых инструментов повсеместно распространена флейта. В зависимости от размеров, конструкции (продольная, поперечная), материала изготовления (бамбук, тростник, кора дерева, глина) различают флейты омбгве, найере, умугури, моротвана, эмбилта и др. Широко

используются всевозможные рога и трубы, сделанные из слоновой кости, страусового пера, стебля тыквы.

В струнную группу входят музыкальный лук, арфы, разновидности цитры, также лира, лютня, африканская гитара зезе, африканская скрипка (у бушменов ее корпус делают не только из дерева, но и из олова, кожи).

В современной африканской профессиональной музыке сформировались несколько направлений. Из них можно выделить два. Представители наиболее распространенного на континенте направления стремятся к развитию отечественных культурных традиций на новом, современном уровне, полностью сохраняя при этом национальную самобытность. Композиторы второго направления в своих сочинениях сочетают стилистику африканской и европейской музыки. В музыкальной драме и фольклорном балете, в вокально-инструментальной музыке композиторы Африки создают произведения глубоко национальные.

Раздел 4. Методика преподавания музыкального искусства в начальной школе

Тема 4.1. Основы преподавания учебного предмета «Музыка»

Музыкально-эстетическое воспитание рассматривается в музыкальной педагогике как неотъемлемая часть эстетического воспитания, итогом которого является формирование общей культуры личности.

Проблема музыкально-эстетического воспитания личности разработана достаточно полно в трудах отечественных и зарубежных педагогов и психологов. Среди них Б.М. Теплов, Н.И. Киященко, Б.Т. Лихачев, Д.Б. Кабалевский, Б.М. Неменский, В.Н. Шацкая и другие.

В нашей стране музыкальное воспитание рассматривается не как сфера, доступная лишь избранным особо одарённым детям, но как составная часть эстетического развития личности. Развитие у детей способности воспринимать прекрасное в окружающей действительности, в произведениях искусства, в природе, в отношениях к людям, формировать вкус к прекрасному и способность самому создавать прекрасное – это и есть главная задача эстетического воспитания.

Решающую роль в формировании музыкально-эстетической культуры личности играет музыкально-художественная деятельность, необходимая не только профессионалам, но и всем людям без исключения, ибо она помогает формировать активное, творческое отношение к искусству. При этом решительный акцент делается на эмоциональное,

творческое восприятие музыки, обогащение музыкального слуха и музыкального опыта человека.

В современной музыкально-педагогической теории и практике работы имеется ряд направлений музыкально-эстетического воспитания младших школьников, одним из которых является их участие в различных видах музыкально-исполнительской деятельности. Это актуализирует проблему исследования музыкально-эстетического развития личности ребенка в условиях музыкально-эстетической деятельности, в обобщении и разработке форм и методов музыкального воспитания младших школьников как средства развития их музыкальных представлений, умений и навыков.

Ребенок, начиная свое знакомство с музыкой с относительно простых мелодий, пробуждающих в нем чувство радости, стремления двигаться, улыбаться, незаметно для себя оказывается на пути, который приведет его к пониманию всего лучшего, что передумало и пережило человечество. Пройти этот путь человеку позволяет тесная связь музыки с жизнью, с другими видами искусства. Например, песня – это единство поэзии и музыки. Балет – сплав музыки и хореографии. Опера, в сущности своей, есть синтез драматургии, изобразительного искусства и музыки. Программная музыка нередко воспроизводит в звуках сюжет, знакомый слушателям из произведений литературы, живописи и других видов искусства. Инструментальная музыка, реально отделившись от иных искусств, сохраняет внутренние связи с ними. Так, например, в эпоху барокко музыка многое переняла от ораторского искусства, в эпоху классицизма – от театра, в период романтизма – от поэзии, в XX веке – от искусства кино.

Учебный предмет «Музыка» – основная форма организации музыкального воспитания в школе. Сущность урока музыки, как и любого другого, составляет организация учебно-познавательной деятельности учащихся. На уроках музыки она всегда эмоционально насыщена. В основе этой деятельности лежит процесс восприятия музыки как вида искусства.

Содержание учебного предмета «Музыка» направлено на реализацию цели музыкального обучения – формирование музыкальной культуры учащихся как части их духовно-нравственной, общей культуры. При этом на любом занятии должны решаться ведущие задачи музыкального образования: развитие эмоционального, ценностно-ориентационного, деятельностно-практического отношения учащихся к музыке.

Цель и задачи реализуются на уроке, прежде всего на основе усвоения содержания музыкального обучения, которое, как отмечает известный педагог Э.Б. Абдулин, выступает в единстве трех его элементов: опыта эмоционально-нравственного отношения человека к

действительности, воплощенного в музыке; музыкальных умений и навыков, проявляющихся в опыте творческой учебной деятельности учащихся. Это содержание усваивается в ходе урока с помощью разнообразных музыкально-педагогических методов, форм и приемов, направленных на организацию целостного, логически связанного процесса музыкальных занятий.

Тема 4.2. Методика освоения музыкально-теоретических знаний

Наряду с обучением младших школьников в общеобразовательных школах вокально-певческим, музыкально-ритмическим навыкам, слуховому восприятию, большое воспитательное и познавательное значение имеет изучение музыкальной грамоты.

Цель раздела по изучению музыкальной грамоты – приобретение элементарных навыков пения по нотам, развитие музыкального восприятия и слуха. В учебных пособиях сведения о средствах музыкальной выразительности и нотное письмо не выделены в специальный раздел, они тесно связаны с основными видами детской музыкальной деятельности: слушанием, восприятием, пением, ритмикой, игрой на музыкальных инструментах. При этом ученики замечают не только выразительно-изобразительный характер музыкального произведения в целом, но также способны услышать более конкретные оттенки средств выразительности музыкального языка (мелодии, темпа, динамики, лада, тембра и др.). Основы музыкальной грамотности включают элементарные знания теории музыки, звуковысотности, ритма, темпа, лада, навыков практического музицирования и вокального исполнительства. Большое значение в развитии музыкальной грамотности имеет знание нотной грамоты. Пение по нотам несложных попевок и песен, развитие чувства ритма и лада формируют у детей музыкальный вкус, способствуют проявлению ярких возможностей и творческих задатков. Владение младшими школьниками элементарными понятиями в области музыкального письма, отдельных средств музыкальной выразительности должно быть основано на практике развития основных видов детской музыкальной деятельности. Так, например, понятия о звуковысотности, ритме, ладовой окраске в музыке усваиваются детьми в процессе слушания-восприятия, вокально-хорового исполнительства, игры на музыкальных инструментах, музыкально-ритмической деятельности. Особенности восприятия детей младшего школьного возраста и возможности усвоения требуют некоторых упрощений в формулировках ряда музыкально-теоретических понятий: «мелодия – это напев песни», «гамма – движение звуков вверх и вниз», «темп – быстрота (скорость) движения (исполнения)», «лад – согласие звуков», «ритм – сочетание

одинаковых или разных длительностей» и другие. В предлагаемом издании эти терминологические понятия представлены в доступной форме.

Особая роль в музыкально-эстетическом воспитании учащихся начальных классов отводится репертуару. Следует помнить, что детей могут заинтересовать только яркие, сюжетные и понятные музыкальные образы. Музыка для восприятия и исполнения должна быть доступной по форме, содержанию, средствам выразительности музыкального языка. Дети лучше воспринимают несложные произведения с контрастными музыкальными образами. Одним из условий доступности музыки для младших школьников является объем музыкального произведения (как правило, 2 – 3 страницы).

Содержание программы по разделу: музыкально-теоретические знания

1 класс

В 1 классе детям предлагаются произведения для слушания и исполнения на темы, связанные с природой, жизнью. На их основе первоклассники знакомятся:

- с понятием «музыкальный жанр» (песня, танец, марш);
- с формой произведения (двухчастной, куплетной);
- средствами музыкальной выразительности (мелодия, темп, ритм, регистр, динамика);
- музыкальными инструментами (фортепиано, скрипка, треугольник, цимбалы, флейта).

За первый год обучения дети осваивают правила соблюдения певческой установки, навыки исполнения песен и вокально-хоровых упражнений в диапазоне (ре первой октавы – до второй октавы), приобретают представления о звуковысотности (движение мелодии вверх, вниз, на одной линии), осознают метрическую пульсацию, могут воспроизвести простой ритм знакомого произведения. К концу учебного года первоклассники ориентируются в основных музыкальных жанрах (песня, танец, марш).

2 класс

Во 2 классе значительно расширяется музыкальный репертуар для восприятия и исполнения. Круг образов произведений охватывает различные явления природы и чувств человека.

Дети второго класса знакомятся:

- с новыми музыкальными жанрами (оперой, балетом, симфонической сказкой, сюитой, этюдом, прелюдией);
- со звучанием певческих голосов (сопрано, альт, тенор, бас), хорами (детскими, смешанными);

- с музыкально-выразительными средствами (темп, тембр, регистр, лад);
- с музыкальными инструментами (виолончелью, контрабасом, трубой, валторной, гобоем), понятием «оркестр»;
- с музыкальными ключами и нотной записью, основами сольфеджио.

За 2-й год обучения школьники самостоятельно определяют характер, основные средства выразительности музыкального произведения, их взаимосвязь с содержанием, узнают по внешнему виду и звучанию новые инструменты: струнные, некоторые духовые, цимбалы, приобретают представления о певческих голосах, хоровых коллективах, оркестрах, обогащают запас новыми музыкальными терминами.

3 класс

Программа 3 класса предусматривает небольшое количество новых понятий и терминов, входящих в раздел музыкальной грамоты. В связи с этим обобщаются знания школьников о строении музыкальных произведений, о музыкальных жанрах (опера, симфония, балет; романс, баллада и др.). Дети овладевают понятием «музыкальная форма» или «форма строения музыки» (одно-двух-трехчастная, рондо, вариации), знакомятся с инструментами симфонического оркестра, продолжают изучать нотную грамоту.

За третий год обучения дети способны:

- самостоятельно делать разбор музыкального произведения, давая оценку в соответствии с использованием средств выразительности музыкального языка (силы звука, ритма, темпа, тембра, лада);
- разбираться в музыкальных жанрах и понимать наиболее общие отличия между ними;
- иметь представление о симфонической музыке и инструментах симфонического оркестра;
- освоить понятия «тоника» и «трезвучие», «тон», «полутон», «мажор» и «минор», «такт», «размер такта», «затакт», «музыкальная интонация». динамические оттенки *f*, *mf*, *p*, *mp*.

Таким образом, в 3 классе музыкальная грамота осуществляет обобщающую роль, взаимосвязывая разные виды музыкальной деятельности школьников в целостный процесс по их эстетическому воспитанию.

4 класс

В 4 классе ученики знакомятся с народным творчеством: песенным, инструментальным, календарно-обрядовым фольклором, музыкальными инструментами. В процессе вокально-хорового исполнения учащиеся

овладевают элементами двухголосия, пением каноном, песенным репертуаром, различным по характеру.

В 4 классе в процессе обучения у детей формируются ценностные ориентации в области народной музыки, ее использования в творчестве композиторов. Школьники изучают национальные народные инструменты, различают их по способу исполнения.

К концу учебного года учащиеся должны:

- уметь четко и правильно интонировать выученные песни; создавать определенное настроение в момент исполнения (легкость, непринужденность, мягкость, активность и т.д.);
- использовать указанные средства музыкальной выразительности;
- уметь изобразить ритмический рисунок произведения;
- сольфеджировать несложные минорные и мажорные мелодии, тактировать их в простых размерах 2/4, 3/4.

Тема 4.3. Развитие музыкального восприятия младших школьников

Каждое из искусств по-своему отражает жизнь, запечатлевает ценностное отношение человека к миру. Обладая специфическим языком, системой выразительных средств, художественное произведение особым образом реализует свои коммуникативные функции. Оно не только является источником самого процесса восприятия, но и управляет им. Существует глубокая зависимость между структурой произведения искусства и структурой его восприятия.

Весьма специфично данная закономерность проявляется в музыке. Постигание музыки в значительной степени обусловлено творческим воображением воспринимающего, его фантазией, запасом ассоциативных представлений, жизненным опытом. Однако для того чтобы восприятие состоялось, стало содержательным и осмысленным, слушателю необходимо приложить значительные усилия

Проблема воспитания активного слушателя – одна из актуальных проблем музыкальной педагогики. Теоретики и практики музыкального образования постоянно обращаются в своих исследованиях к поиску ответа на вопрос: какую же роль выполняет восприятие музыки в процессе музыкального обучения? Анализ различных исторических периодов становления и развития музыкальной педагогики и музыкальной психологии, исследующих закономерности восприятия музыки массовым слушателем, в том числе и учащимися, позволяет сделать вывод о том, что наиболее точно и многогранно определил значение восприятия музыки в своей музыкально-педагогической концепции композитор Д.Б. Кабалевский еще в 70-е годы. По мнению Д.Б. Кабалевского, понятие «восприятие музыки» нельзя отождествлять с термином «слушание

музыки». «Пользуясь этим привычным термином, – писал он, – мы не должны забывать всю его условность. Восприятие музыки нельзя сводить к одному из видов деятельности учащихся, как это обычно делается по отношению к слушанию музыки. Активное восприятие музыки – основа музыкального воспитания в целом, всех его звеньев. Только тогда музыка может выполнить свою эстетическую, познавательную и воспитательную роль, когда дети научатся по-настоящему слышать и размышлять о ней... Настоящее, прочувствованное и продуманное восприятие музыки – одна из самых активных форм приобщения к музыке, потому что при этом активизируется внутренний духовный мир учащихся, их чувства и мысли. Вне слышания музыка как искусство вообще не существует. Бессмысленно говорить о каком-либо воздействии музыки на духовный мир детей и подростков, если они не научились слышать музыку как содержательное искусство, несущее в себе чувства и мысли человека, жизненные идеи и образы».

Восприятие музыки – это процесс целостного, образного, эмоционально-осознанного, личностно окрашенного постижения содержания музыкального произведения. Очень емкую трактовку понятия «восприятие» применительно к музыкальной педагогике дал известный венгерский композитор Ференц Лист: «Восприятие музыки – это познание самого себя».

Психологическими механизмами восприятия являются эмоциональная отзывчивость на музыку, развитый музыкальный слух, память, музыкальное мышление как обобщенное качество музыкального восприятия, а также сформированность способности к творчеству.

Музыкальному восприятию свойственны эмоциональность и образность, а также целостность, осмысленность, ассоциативность, избирательность, вариативность и другие качества. По мнению Б. Асафьева, процесс восприятия музыки есть процесс становления в сознании слушателя музыкального образа.

Приведем описание стадий восприятия, наиболее характерных для формирования слушательской культуры школьников.

Первая стадия музыкального восприятия при первом, а часто и последующих прослушиваниях музыкального произведения отличается смутностью, нерасчлененностью. Воспринимая произведение в первый раз, малоподготовленный слушатель, в том числе и младший школьник, получает лишь общее представление о музыкальном образе.

Действительно, у школьников младших классов при первом знакомстве с новым музыкальным произведением возникает непосредственный интерес к восприятию нового, наиболее ярко проявляется обычно эмоциональный отклик на музыку, чаще всего

положительный. Но не следует забывать, что часто неполноценное восприятие заставляет ребенка оставаться равнодушным к прослушанной музыке. Образ, возникающий у школьников на первой стадии музыкального восприятия, может быть очень неодинаковым по своей глубине. Но, через эмоциональную реакцию, выражаемую в жестах, мимике, моторно-пластических проявлениях, а также в размышлениях по поводу услышанной музыки (пусть подчас и односложных) дети могут достаточно точно выразить характер и настроение прослушанного. Задача учителя на этом этапе восприятия – помочь ребенку найти свое отношение к музыкальному произведению, понять, какие чувства вызывает у него эта музыка, приветствовать пусть даже несхожие варианты «слышания» новой музыки.

Вторая стадия музыкального восприятия связана с повторными прослушиваниями музыкального сочинения целиком или в отрывках. При этом происходит процесс углубления в содержание произведения, своеобразное «рассматривание», «ощупывание» его слухом и мыслью, выделение в нем наиболее ярких особенностей, осознание отдельных средств музыкальной выразительности. Повторное обращение к произведению может вызывать у слушателей-школьников «привыкание» к нему, изменить отношение к услышанному в положительную сторону, выявить гедонистическое (любование красотой) чувство.

Напомним при этом, что вторая стадия музыкального восприятия на уроках музыки часто связана не только с осознанием содержания произведения в процессе его прослушивания, но и с включением аналитических свойств восприятия. Это может происходить в результате пропевания его основных тем, пластического выражения отношения к музыке через поиск выразительных жестов, движений, мимики, соответствующих интонационной природе образа, привлечения несложного инструментария для выделения каких-либо средств выразительности. Следовательно, акцент на второй стадии восприятия как бы перемещается с непосредственно эмоционального на слуховой и мыслительный акты. Целостное восприятие, свойственное первой стадии, уступает место дифференцированному, аналитическому, осмысленному. На второй стадии восприятия учитель музыки предлагает учащимся вести поиск ответа на вопрос, связанный с пониманием того, как, с помощью каких средств выразительности композитор передает содержание произведения.

На этой стадии восприятия необходимо прибегать к использованию различных методов активизации слухового опыта детей: например метод «тождества и контраста», описанный Б. Асафьевым, метод «разрушения музыкального образа» (подмена средств выразительности, предлагаемых

композитором, на прямо противоположные), метод интонационно-образного анализа пьесы и др.

Третья стадия музыкального восприятия – это повторное обращение к музыкальному сочинению, обогащенное возникшими ранее музыкально-слуховыми представлениями и ассоциациями. На третьей стадии восприятия вступают во взаимодействие целостное эмоциональное впечатление от музыки, полученное при первом прослушивании, и осмысленное ее восприятие, связанное с проведенным анализом средств музыкальной выразительности. Именно на третьей стадии восприятия становится возможным творческое восприятие музыки, которое окрашивается индивидуальным отношением слушателя к произведению, его личностной оценкой. Именно на третьем этапе восприятия можно активно использовать метод создания «композиций»: первую часть пьесы учащиеся вокализируют, вторую слушают, третью, репризу, исполняют с помощью музыкальных инструментов или пластического интонирования, а также привлекать многочисленные связи музыки с другими видами искусства: определить, какое из предложенных учителем произведений живописи или стихотворное произведение наиболее соответствует музыкальному образу и т.п.

В практике уроков музыки в общеобразовательной школе в основу развития восприятия музыкальных произведений положена рассмотренная выше условная схема.

Педагогу-музыканту необходимо помнить о том, что процессы восприятия музыкального произведения во многом зависят от различных факторов: индивидуальных особенностей ребенка-слушателя, его общего и музыкального развития, жизненного опыта, интересов, склонностей, типа высшей нервной деятельности, от социального окружения (радио, телевидение, посещение концертов, организация музыкальной среды в школе и дома и др.), а также от установки на восприятие. Под установкой здесь понимается состояние психики в целом, зависящее от потребностей слушателя, задач его деятельности, условий, в которых она происходит, жизненного и слухового опыта воспринимающего музыку.

На школьном уроке важно создавать позитивную установку на восприятие музыкального произведения. Она может складываться из разных факторов, например организационных: школьники слушают музыку в атмосфере, приближенной к атмосфере концертного зала («как на настоящем концерте»), процесс восприятия и исполнения любого сочинения возникает из тишины и тишиной заканчивается; методических: учитель предвосхищает слушание музыки точно сформулированным вопросом-проблемой, предлагает ряд словесных характеристик музыки, из

которых нужно выбрать наиболее соответствующие образу данного сочинения и т.п.

Слушание музыки не перерастает автоматически в ее слышание, а значит, и в понимание. В лексической паре «слушание – слышание» первое обозначает пассивную форму общения с музыкальным произведением, второе же, наоборот, активную, предполагающую творческое освоение художественного смысла, его переживание. Процесс слушания музыки поэтому можно рассматривать только как одно из условий музыкального восприятия, понимаемого как познание, мышление, постижение ценностных значений музыки. Слушание не окажет должного воспитательного воздействия на человека, если не завершится сопереживанием художественному образу, осознанием эстетической идеи, активной сотворческой деятельностью слушателя. На этой основе раскрывается воспитательная функция музыкального искусства. «Пассивно воспринимаемая музыка гипнотизирует чувство и завораживает волю, – подчеркивал Б.В. Асафьев, – активное же постижение ее, наоборот, усиливает интенсивность переживаний и раскрывает перед человеком богатый мир слуховых образов».

В изучении проблем музыкального воспитания школьников важную роль сыграла работа психолога Б.М. Теплова «Психология музыкальных особенностей», в которой была дана классификация, определены условия развития музыкальных способностей. Ученый рассматривал возможность развития музыкальных способностей, приобщения ребенка к различным видам музыкальной деятельности и отмечал, что музыкальные способности проявляются у детей раньше каких-либо других (на 1 году жизни), также отличен индивидуальный характер проявления музыкальных способностей у каждого ребенка. В развитии методики музыкального воспитания следует отметить деятельность Н.Я. Гродзенской, которая в своих работах охарактеризовала процесс развития музыкального восприятия, раскрывала методы и приемы формирования слушательской культуры учащихся, отличала единство эмоционального и сознательного в восприятии. Опираясь на метод сравнения, разработанный Б.В. Асафьевым, Гродзенская отмечала, что на начальном этапе музыкального восприятия необходимо сравнивать контрастные темы, для более полного восприятия следует пропевать основные темы, мелодии музыкальных произведений.

В педагогической литературе определения «слушание музыки» и «музыкальное восприятие» нередко отождествляются, употребляются как синонимы. Терминологическая неупорядоченность негативно отражается на организации музыкального восприятия в общеобразовательной школе, становится причиной разнообразных смысловых натяжек, упрощенных

представлений о музыке как искусстве иллюстративном, изобразительном. Сложный и трудоемкий процесс развития музыкального восприятия у учащихся нередко подменяется слушанием музыки на уровне потребительского, созерцательного отношения, отстраненного от ее выразительных значений. Даже самый увлекательный рассказ о содержании музыкального произведения, особенностях его жанра, формы, средств художественной выразительности не гарантирует того, что контакт с музыкой, полноценное общение с ней состоятся.

Говоря о методе моделирования музыкального восприятия, следует отметить, что сам по себе он выполняет лишь вспомогательную функцию и приобретает эффективность только в сочетании с другими методами. Моделирование позволяет контролировать индивидуальное восприятие каждого школьника.

Анализируя субъективные модели восприятия, необходимо выявить в них все то существенное, что может вывести ребенка на размышление о музыке, интересное для всех детей, вызвать «веер рассуждений». А это уже само по себе много значит для эстетического воспитания. Эффективным является моделирование средствами вербализации, полученных в процессе восприятия впечатлений. С помощью специально подобранных эпитетов слушатели отмечают наиболее значимые для себя моменты звучания музыки, изменения характера, разделов формы и средств художественной выразительности, других структурных элементов музыкального произведения. Например, могут быть использованы такие определения:

Для характеристики содержания музыки

<i>Радостно</i>	<i>Торжественно</i>	<i>Нежно</i>	<i>Грустно</i>	<i>Шутливо</i>
<i>Весело</i>	<i>Величественно</i>	<i>Ласково</i>	<i>Печально</i>	<i>Насмешливо</i>
<i>Кокетливо</i>	<i>Восторженно</i>	<i>Мечтательно</i>	<i>Скорбно</i>	<i>Игриво</i>

Для характеристики мелодии

<i>Раздольная</i>	<i>Трогательная</i>	<i>Простодушная</i>	<i>Вкрадчивая</i>
<i>Широкая</i>	<i>Сказочная</i>	<i>Трепетная</i>	<i>Монотонная</i>
<i>Протяжная</i>	<i>Напевная</i>	<i>Чарующая</i>	<i>Взволнованная</i>

Для характеристики ритма

<i>Напористый</i>	<i>Огненный</i>	<i>Маршевый</i>
<i>Капризный</i>	<i>Чеканный</i>	<i>Танцевальный</i>
<i>Изысканный</i>	<i>Пружинистый</i>	<i>Нервный</i>

Для характеристики тембра

<i>Блестящий</i>	<i>Яркий</i>	<i>Темный</i>	<i>Приятный</i>
<i>Бархатный</i>	<i>Матовый</i>	<i>Холодный</i>	<i>Душевный</i>
<i>Сочный</i>		<i>Теплый</i>	<i>Глухой</i>
<i>Сердечный</i>			

Для характеристики темпа

<i>Полетный</i>	<i>Ленивый</i>	<i>Порывистый</i>
<i>Напористый</i>	<i>Вялый</i>	<i>Захватывающий</i>
<i>Стремительный</i>	<i>Заторможенный</i>	<i>Неугомонный</i>

Для характеристики динамики

<i>Крикливая</i>	<i>Затаенная</i>
<i>Клокочущая</i>	<i>Приглушенная</i>
<i>Неукротимая</i>	<i>Робкая</i>

Получив обзорную панораму уровня осмысления музыки всем классом и каждым школьником в отдельности, учитель получает возможность корректировать восприятие, подкреплять его беседой, менять установки, дополнять необходимой историко-культурной информацией, выделять отдельные детали, расширять ассоциативное поле, оказывая тем самым целенаправленное педагогическое воздействие на школьников, то есть руководить их музыкальным восприятием.

По мере обогащения речевого и лексического опыта детей необходимость использования эпитетов уменьшается. Следует помнить о том, что вербализация восприятия отражает не объективное содержание самой музыки, а лишь субъективные впечатления о ней слушателя, его оценки и суждения. К тому же вербализация охватывает не всю гамму переживаний, возникающих при восприятии, а только их основные контуры. Чувственные ощущения трудно передать словами. Поэтому метод моделирования необходимо использовать в сочетании с другими педагогическими подходами, то есть применять в учебном процессе комплексно.

Тема 4.4. Методика вокально-хоровой работы в школе

Одним из основных видов музыкально-эстетической деятельности учителя музыки, учителя начальных классов в школе является организация хоров, вокальных ансамблей, вокально-хоровая работа в классе и школе. Для успешной деятельности будущего педагога хормейстерскую подготовку в ВУЗе необходимо соединить с практикой.

Будущий педагог на практических занятиях по методике преподавания музыки с практикумом осваивает основные профессиональные навыки, главными составляющими которых является умение диагностировать унисонно-ансамблевое звучание, анализировать пение, определять психологический настрой исполнителей. Кроме овладения диагностическими умениями, учителю необходимо знать закономерности звукоизвлечения, принципы работы над дикцией, дыханием, ансамблем строем, другими составляющими вокально-хорового исполнительства.

Приобретая основные дирижерские умения и навыки, будущий учитель в процессе практики сможет прогнозировать и находить собственные методы вокально-хоровой работы, что в свою очередь будет способствовать воспитанию музыкальной культуры учеников.

Детский голос – сложный и хрупкий инструмент. Вопросы правильного звукообразования являются особенно важными в процессе вокально-хоровой работы. Руководителю детского коллектива необходимо знать, что форсированное звучание, нередко приводящее к фальшивому пению и даже крику, вредит детскому голосу. При таком исполнении музыкальных произведений трудно добиться элементарного унисонного звучания, поскольку дети не имеют возможности контролировать собственный голос и вслушиваться в другие партии.

Возрастные характеристики

Детские голоса примерно соответствуют голосам женского хора. Отличие заключается в ширине диапазона (он несколько меньше). Так же различен и характер звучания, детские голоса более «светлые», «серебристые», нежели женские. Отметим диапазон партий детского хора: сопрано детского хора от *do* первой до *соль* I второй октавы; альт детского хора от *ля* малой до *ре* второй октавы.

У детей специфичный голосовой аппарат (короткие и тонкие голосовые связки, малой емкости легкие). Детскому голосу свойственно высокое головное звучание, характерная легкость, «серебристость» тембра (особенно у мальчиков), но нет тембральной насыщенности.

Условно детские голоса в хоре можно разделить на 3 группы: младший школьный возраст – от 6–7 до 10–11 лет. Поющие имеют фальцетное звукообразование, небольшой диапазон (от *do* первой октавы

до *ре* второй октавы). Небольшая сила звука *p-mf*, нет существенного различия между мальчиками и девочками. На начальном этапе вокально-хорового воспитания закладываются профессиональные навыки пения: интонирование, вокальная техника, ансамблирование.

Средний школьный возраст – от 11–12 до 13–14 лет. У детей уже есть предрасположенность на грудное звучание. Несколько расширяется диапазон: от *ля* малой октавы до *ми*, *фа* второй октавы. 5–7 класс: наблюдается некоторая насыщенность звучания. У девочек прослеживается развитие женского тембра. У мальчиков появляются глубоко окрашенные грудные тоны. Диапазон партий хористов рассматриваемого возраста: сопрано – от *до*, *ре* первой октавы до *фа*, *соль* второй октавы; альты – от *ля* малой октавы до *ре*, *ми бемоль* второй октавы. В этом возрасте вокально-хоровые возможности более широки.

Старший школьный возраст – 14–16 лет. В основной массе сформировавшиеся голоса, в которых смешиваются элементы детского звучания с элементом взрослого (женского) голоса. Выявляется индивидуальный тембр. Расширяется диапазон до 1,5–2 октавы. Звучание смешанное. У мальчиков заметнее и раньше выявляются элементы грудного звучания. У девочек заканчивается формирование голоса. Мальчики подвержены мутации и редко в этом возрасте поют.

Правильное представление о примарных тонах, или зоне примарного звучания, переходных звуках и звуковом диапазоне детского голоса позволит педагогу определить удобный участок звуковой шкалы для пения, а также выбрать соответствующий школьный репертуар, способствующий правильному развитию голосового аппарата.

Развитию детского голосового аппарата и его охране способствуют: правильное унисонно-ансамблевое звукообразование, специальные вокальные упражнения для выработки певческой дикции, дыхания, других средств музыкальной выразительности. Поскольку учащиеся младших классов общеобразовательной школы в процессе хорового исполнительства в основном осваивают унисонное пение, вопросы его диагностики и формирования являются главными в профессиональной подготовке студентов психолого-педагогического факультетов.

На начальном этапе необходимо формировать навык унисонного вокально-хорового пения, поскольку слияние голосов по тембру, динамике, звукообразованию, гармоническому равновесию и другим средствам музыкальной выразительности способствуют выработке единой исполнительской культуры детского коллектива.

Разрабатывая методику такой работы, необходимо максимально приблизить ее к условиям разучивания вокальных произведений на

уроках музыки и в различных формах внеклассной и внешкольной вокально-хоровой деятельности.

Учитывая возрастные особенности детского голоса и различную музыкальную подготовленность детей в младших классах, одним из видов работы над произведением является его разучивание без нотной записи. Для выработки правильного звукообразования, ансамблевого звучания студентам-практикантам рекомендуется разучивать песню *a capella*. Для закрепления разученного материала можно исполнить произведение с аккомпанементом. Следует отметить, что музыкальное сопровождение должно быть качественным и артистичным. При недостаточно хорошей инструментальной подготовке практиканту целесообразно использовать звуковоспроизводящую аппаратуру.

Вокально-певческие упражнения в детском хоре

Проба голосов проходит при индивидуальном прослушивании – пение гаммы (*до первой октавы – до второй октавы*).

Когда в процессе работы яснее проявляется тембр, тогда классифицируют голоса на сопрано и альты. Вокально-хоровые упражнения, как правило, начинаются с правильного певческого дыхания. Рассмотрим некоторые методические приемы работы над певческим дыханием в детском хоре.

Непреренно нужно контролировать и проверять каждого ученика, насколько он понимает, как правильно брать дыхание, обязательно показывать на себе. Маленькие певцы должны брать воздух носом, не поднимая плеч, и ртом при совершенно опущенных и свободных руках.

При систематических репетициях организм ребенка приспособляется к правильному певческому дыханию, а закрепить эти навыки можно на упражнение дыхания без звука:

- маленький короткий вдох – произвольный выдох;
- маленький вдох – медленный выдох на согласных «ф» или «в» по счету до шести, до двенадцати;
- вдох со счетом на распев в медленном темпе;
- короткий вдох носом и короткий выдох через рот на счет восемь.

Подобное упражнение можно повторить, поднимая и наклоняя голову без остановок, а также поворачивая голову направо и налево.

Нужно заметить, что эти упражнения очень полезны как для формирования привычки правильного дыхания, так и для разогревания голосового аппарата. При этом идет переключение учащегося на мышечное чувство, отвлекая его на время от певческого формирования звучания. Умеренный вдох и медленный выдох создают правильную установку мышц и вырабатывают физическую упругость и выносливость.

Следовательно, когда будет разучиваться произведение, мышцы будут принимать правильное положение при взятии дыхания.

Предварительным этапом пения является распевание. Его следует начинать с наиболее ярко звучащих тонов, то есть примарных тонов. У альтов это *ми-бемоль – фа первой октавы*, сопрано – *оль – ля первой октавы*. Но поскольку у всех детей разная природа голоса, то бывают отклонения от нормы, и это можно рассматривать как исключение.

Отметим принципы подбора упражнений, которые выполняют двойные функции:

- 1) разогревание и настройка голосового аппарата певцов к работе;
- 2) развитие вокально-хоровых навыков, достижения качественного и красивого звучания в произведениях.

Подготовка к работе – создание эмоционального настроя и введение голосового аппарата в исполнение произведения с постепенной нагрузкой (звуковой динамический диапазон, тембр и фонация на одном звуке).

Среди наиболее распространенных недостатков в пении у детей следует выделить неумение формировать звук, зажатие нижней челюсти (гнузавый звук, плоские гласные), плохая дикция, короткое и шумное дыхание.

Распевание хора организует и дисциплинирует детей и способствует образованию певческих навыков (дыхание, звукообразование, звуковедение, правильное произношение гласных).

На распевание отводится вначале 10–15 минут, причем лучше петь стоя. Упражнения для распевания должны быть хорошо продуманы и выполняться систематически. При распевании руководитель хора должен давать различные упражнения на звуковедение, дикцию, дыхание. Эти упражнения применяются на каждом уроке, и с каждым занятием качество исполнения распевания будет улучшаться. Распевание должно быть тесно связано с изучением нотной грамоты и с прорабатываемым песенным материалом.

Иногда упражнения могут носить эпизодический характер, чаще это попевки изучаемого материала (обычно берутся трудные места). Однако распевание не должно быть самоцелью в хоровой работе, это лишь средство овладения определенными навыками. При длительном однообразном распевании у хористов снижается интерес к вокальному исполнению, появляется усталость и эмоциональная зажатость.

Работа над песней проходит в несколько этапов. На *подготовительном этапе* учитель музыки *определяет репертуар* на целый учебный год и планирует его разучивание по четвертям с учетом тем программы. Педагог-музыкант анализирует вокальные произведения с точки зрения их образности, доступности содержания, последовательности

формирования вокально-хоровых умений и навыков, намечая конкретные методы и приемы работы над произведениями.

Подготовка к показу песни на подготовительном этапе складывается из разучивания произведения педагогом, выразительного исполнения мелодии и аккомпанемента, дирижирования рукой каждой вокальной линии с подыгрыванием ее на фортепиано, выявления мелодических и метроритмических трудностей и путей их преодоления при разучивании, составления исполнительского плана песни (характер звуковедения, штрихи, агогика, динамика, введение солистов и пр.). Необходимо также подготовить выразительный и краткий рассказ о композиторе и поэте, сформулировать вопросы к учащимся, касающиеся определения характера и средств выразительности, исполнительской трактовки сочинения.

Следующий этап – *показ песни на уроке и беседа о содержании текста*. От того, насколько свободно и выразительно будет исполнена песня учителем, зависит возникновение интереса у детей к этому сочинению. Вопросы и задания, направленные на осмысление содержания песни, также влияют на желание детей разучивать предлагаемое произведение.

Затем начинается *основной этап работы над песней – репетиции*, черновая работа, которая обычно планируется на несколько уроков. Рекомендуем некоторые методы и приемы работы над песней.

Как показывает практика, бессмысленно тратить время на выучивание текста песни или запись его в тетрадь. Прием разучивания текста шепотом без музыки можно рекомендовать, только если это песня-скороговорка. Слова и мелодия песни быстрее запоминаются младшими школьниками, когда работа идет по фразам, с многократными повторениями, с новыми заданиями, корректирующими характер звучания. Целесообразно начинать разучивание песни, написанной в куплетной форме, с припева. Учащиеся быстрее запоминают повторяющиеся слова и мелодию припева, запев же может исполнять учитель. Такая композиция разучивания песни создает у детей ощущение активного участия в исполнении.

Если же песня написана в некуплетной форме, ее удобнее разучивать по фразам, обращая внимание на изменения и повторы, необычные интонации и ритмы, паузы и логические кульминации в каждом построении. Чистоте интонирования мелодии и ритмической точности исполнения способствует пение без сопровождения, лишь с поддержкой мелодии на фортепиано или голосом учителя. Такой игровой прием, как пение по фразам «вслух» и «про себя» также направлен на отработку слуховой внимательности, точности интонирования первого звука в каждой фразе.

Если в процессе работы над песней учитель чувствует необходимость выравнивать звучание гласных звуков, устранить пестроту звучания, то можно использовать прием пения мелодии на какой-либо слог – «вокализм». Выбор слога (или гласной) будет зависеть от того, какое качество звука необходимо получить при исполнении песни.

Следует напомнить о том, что черновая работа над песней обязательно включает в себя решение задач выразительности звучания. Было бы ошибкой считать, что работа над выразительностью и эмоциональностью исполнения – это следующий этап вокально-хоровой работы. Навыки и умения формируются успешнее, если они эмоционально окрашены. Нужно с самого начала работы над песней искать выразительный звук, стремиться к тому, чтобы фразировка была логически оправданной, осмысленному произнесению текста, стремиться подчеркивать жанровые признаки при исполнении, выбирая нужные штрихи, динамику, тембр звучания голосов, темповые отклонения и пр.

Несколько слов о посадке при пении. Это очень важный момент в работе учителя. Ведь от того, насколько естественна и свободна поза поющего, насколько свободно дышит ребенок, не мешают ли ему при пении руки, ноги, зависит качество звука. В начальной школе необходимо следить за тем, чтобы на уроках пение сидя чередовалось с пением стоя. Нужно так посадить учащихся в классном хоре, чтобы каждый с любой точки классной комнаты мог видеть учителя, наблюдать за его дирижерскими жестами. Особую заботу учителя составляют слабо интонирующие дети. Их можно рассаживать в окружении хорошо интонирующих детей или ближе к себе и к музыкальному инструменту, сопровождающему пение, чтобы постоянно контролировать качество звучания их голосов, помогать им прислушиваться к правильному пению учителя.

Заключительный этап работы над песней предполагает *исполнение выученного произведения целиком*, от начала до конца, «как на концерте». Такому исполнению может предшествовать работа по повторению наиболее трудных фрагментов песни, слов, одновременных вступлений в начале каждого куплета после фортепианных проигрышей. Если песня исполняется без сопровождения, то нужно спеть с детьми настройку в нужной тональности: это могут быть тоническое трезвучие и звук, с которого начинается песня или первая фраза.

При исполнении песни целиком учитель может помогать детям дирижерскими жестами, негромко подсказывать слова каждого нового куплета, активно артикулировать текст вместе с детьми.

Исполнение песни желательно завершить кратким анализом исполненного: пусть учащиеся выскажут свое мнение о том, насколько

выразительно прозвучала песня, что им понравилось в их собственном исполнении, каким образом нужно устранить ошибки и недочеты звучания.

Одной из форм заключительного этапа разучивания новой песни может служить исполнение под фонограмму. Для этого педагог, выступая в роли дирижера хора, должен предварительно изучить особенности трактовки этого сочинения в фонозаписи: темп, динамику, характер звука, агогические отклонения, сопровождение и пр. На заключительном этапе работы над песней в начальной школе можно сочетать хоровое пение с другими видами детского музицирования, как-то: сочинить и исполнить ритмический аккомпанемент, инсценировать песню группой учащихся, составить композицию, в которой будут сочетаться пение, танцевальные эпизоды, инструментальное сопровождение; можно также исполнить песню с учащимися-дирижерами (игра «Дирижируем хором»).

В обучении детей вокальным навыкам, музыкально-ритмическим, танцевальным движениям, воспитании их музыкальной культуры особое значение принадлежит формированию различных видов импровизации.

Большое внимание развитию навыков импровизации – ритмических, мелодических, инструментальных, пластических – уделяется в современных методиках развития музыкального слуха (П. Вейс, И. Микита, Н. Долматов, М. Котляревская-Крафт и другие), а также в методиках обучения игре на фортепиано начинающих (Л. Баренбойм).

Сюжеты импровизаций, как правило, связаны с созданием на уроках музыки, факультативных занятиях музыкальной направленности (сольфеджио или уроки индивидуального обучения игре на музыкальном инструменте), образно-игровых ситуаций, в воплощение которых включаются дети.

На необходимость включения импровизаций в учебно-воспитательный процесс указывают авторы программ и учебно-методических комплексов по музыке для общеобразовательных учреждений. Так, по мнению Д.Б. Кабалевского, занятия импровизацией на уроках музыки могут решать две взаимосвязанные друг с другом задачи: первая – выработка интонационного и ладового слуха, вторая – развитие творческой фантазии ребенка.

Какие же виды импровизаций можно рекомендовать для использования на уроках музыки? Практика показывает, что их несколько. Это импровизации речевые, пластические, инструментальные (чаще всего ритмические), изобразительные (рисование, лепка на темы музыкальных произведений) и вокальные.

Речевые импровизации

Подготовительный этап к участию детей младшего школьного возраста к речевым импровизациям – поиск эмоционально-образных определений характера и настроения музыки и передача их смыслового значения в соответствующем выразительном тоне: радостно, светло, тревожно, сумрачно и т.п., а также интонационно-осмысленное чтение текста песен при их исполнении и разучивании.

Следующий этап речевых импровизаций – сочинение окончаний к стихотворным строкам. Эту работу можно проводить с детьми как на уроке, так и дома. Для домашней работы необходимо заготовить карточки с текстом стихотворений, которые дети могут переписать без последней строки в «Рабочую тетрадь» или в «Дневник музыкальных впечатлений». Приведем здесь примеры:

1. В небе звездочки горят,
В речке струйки говорят,
К нам в окно луна глядит,
Малым детям спать велит. (А. Блок)
2. – Мышка, мышка, что не спишь?
Что соломкою шуршишь?
– Я боюсь уснуть, сестрица,
Кот усатый мне приснится. (Детская народная песенка)
3. Журавли летят, курлычат,
Шлют последнее «Прощай!».
За собою лето кличут,
Улетают в дальний край. (М. Познанская)
4. Автобусы, автобусы
Бегут по переулку,
Нам весело, нам весело,
Мы едем на прогулку! (В. Викторov)
5. Бедный ежик,
Бедный ежик,
По ночам не спит!
Весь в иголках,
Лечь не может,
Сядет и сидит. (В. Осеева)

6. Левой, правой! Левой, правой!
На парад идет отряд!
На парад идет отряд,
Барабанщик очень рад.
Барабанит, барабанит
Полтора часа подряд! (А. Б а р т о)

7. В лесу на опушке
Стрекозы-подружки
Знакомых позвали на бал,
В траве под сурдинку
Скрипач-невидимка
Старинные вальсы играл. (Н.Саконская)

Параллельно с заданием досочинить рифмованную строчку в конце стиха можно уже на первоначальном этапе предлагать ребятам продумывать и то, какими интонациями – маршевыми, песенными или танцевальными – можно озвучить данное стихотворение. «Песенные» стихи рекомендовать детям исполнять нараспев, «танцевальные» – с характерными для танца движениями рук, ног, корпуса, подчеркивая речевыми интонациями акценты, «маршевые» – с соответствующими этому жанру интонациями, изображая шаги на воображаемых барабанах или «маршируя» пальцами по столу.

Таким образом, уже первые опыты речевых импровизаций можно связать с воспитанием у детей чувства жанровой принадлежности стиха, ощущения его музыкальности. Педагог должен добиваться того, чтобы в процессе вокально-хоровой работы учащиеся начальной школы приобрели вполне определенные навыки и умения.

I класс

Развитие координации между слухом и голосом в процессе исполнения небольших песен в примарном диапазоне звучания детских голосов; выработка унисона, кантилены, мягкого спокойного вдоха в начале пения; распределение певческого дыхания на фразу; формирование навыков отчетливого и осмысленного произнесения текста песни; понимание дирижерских жестов учителя (внимание, одновременное начало и окончание пения); выразительное исполнение песен.

II класс

Выработка унисона, кантилены, широкого дыхания, легкого, «полетного» звучания, устранение форсированного звучания, расширение

певческого диапазона голоса, четкой дикции и активной артикуляции; выполнение требований учителя-дирижера; исполнение штрихов (*legato, non legato, staccato*) в зависимости от жанровых особенностей песни, пение с инструментальным сопровождением и без него, выразительное исполнение песни, накопление песенного репертуара.

III класс

Обогащение эмоционально-образной реакции детей при исполнении песен, умение передать в исполнении разноплановый характер песни; совершенствование навыков пения без сопровождения и под аккомпанемент, не поддерживающий вокальную мелодию, развитие навыков двухголосного пения (канон, подголоски, нетерцовое «эпизодическое» двухголосие) при исполнении не только песен, но и инструментальных тем из классических произведений; расширение вокального диапазона учащихся при исполнении мелодий кантиленного характера.

IV класс

Совершенствование навыков широкого дыхания, правильного звукообразования, активной дикции, ансамбля и строя; формирование навыков пения хором, в качестве солистов; исполнение разножанровых вокально-хоровых произведений, накопление песенного репертуара.

Тема 4.5. Методы и приемы игры на детских музыкальных инструментах

Одним из средств восприятия музыки, развития слуха и общего музыкально-эстетического развития детей младшего школьного возраста является их собственное музицирование. Игра на детских музыкальных инструментах воспитывает активное внимание, усидчивость, выдержку, настойчивость, волю ребенка.

Известные музыканты-композиторы Д. Шостакович, Д. Кабалевский отмечали большое значение музицирования в развитии музыкальности детей и формировании их творческих способностей. Игра на простейших инструментах дает возможность воспроизводить и импровизировать мелодию. Совместное, оркестровое исполнение несложных мотивов и песен формирует у детей ценностные ориентации в области музыкального искусства. Преимущество оркестра, составленного из детских музыкальных инструментов, заключается в том, что играть в нем можно без инструментального сопровождения, что дает возможность использовать музыкальный инструментарий в быту.

Изготовление и использование нетрадиционных музыкальных инструментов

Первоначально обучение игре на музыкальных инструментах можно

начинать на «инструментах», которые изготовлены детьми из подсобного материала.

Детям предлагается самим проэкспериментировать со всеми предметами, имеющимися на уроке. Играть можно разными способами: стучать пальцами, ладонью или палочкой. Дети должны сами найти способы игры: громко или тихо, а также определить, от чего зависят свойства звуков. Для изготовления самодельных инструментов может пригодиться:

- различная бумага (целлофан, пергамент, газета и пр.);
- деревянные кубики, карандаш, катушки, палочки, брусочки и леска, нитки, проволока, ткань;
- природные материалы: желуди, каштаны, шишки, орехи, различная крупа, камешки, ракушки;
- кусочки пластилина, небольшие металлические предметы (ключи, скобочки, палочки, гайки, кольца и т.д.);
- металлические банки разных размеров;
- пуговицы, шарики, резиночки, колокольчики; и др.

Желудями, скорлупками от орехов, семенами можно шуршать, насыпав их в коробку, или сделать маракасы, насыпав мелкие семена, крупу в пластмассовые коробочки от «киндеров», баночки от воды. Такие «маракасы» удобно и легко применять на занятиях, раздавая их каждому ребенку для исполнения метра и ритма.

Скорлупки от грецких орехов следует просверлить и повесить гроздьями на обычную палочку или 10–12 скорлупок надеть на бельевую резинку: растягивая ее и отпуская можно получить различного тембра звуки. Большие металлические банки, перевернутые и украшенные какой-нибудь аппликацией, могут образовать семейство барабанов. Ударять можно не только сверху, но и по боковым поверхностям, сочетая потом разные приемы игры (можно играть рукой или палочками).

Из крупных деревянных палочек разной длины можно сделать подвесной ксилофон. Его можно использовать для ритмичной или спонтанной звукоподражательной импровизации: дятел, белочка, лошадка, применяя для музыкального и «сюжетного» развития такие средства, как темп (ускорения, замедления), динамику, способ звукоизвлечения.

На круглую палку диаметром 2–3 см можно с двух сторон набить тонкими гвоздиками разноцветные пробки от пива так, чтобы они могли свободно звенеть при потряхивании. Этот простой и очень привлекательный для детей инструмент по звучанию похож на бубенчики. Можно подвесить на согнутую проволоку 3–4 колокольчика и сделать бубенцы на ручке.

Замечательные возможности для конструирования таит в себе

обыкновенная детская вешалка для одежды. На нее можно привязать карандаши, металлические предметы, небольшие стеклянные флакончики. Таким образом, получится деревянная, стеклянная или металлическая «арфа». Играть на ней нужно, проводя рукой или палочкой глиссандо.

Особенности обучения детей игре на детских музыкальных инструментах

Педагог должен представить детям свой инструмент, который будет ему «помогать» вести урок: сыграть на нем; коротко рассказать, как он устроен, сколько людей трудилось над его созданием. При знакомстве с новым инструментом нужно, сказав несколько слов о звукообразовании, показать детям, как происходит звукоизвлечение.

Способы знакомства с музыкальными инструментами могут быть разными. Один из них заключается в том, чтобы показать инструмент и назвать его, затем повторить название всем вместе, продемонстрировать приемы игры, дать его каждому для ознакомления.

Второй способ: если не велик инструмент (треугольник, металлофон и прочие), можно, спрятав его от детей, поиграть на нем, а детям предложить отгадать, как этот инструмент выглядит, как называется, кого или что можно изображать с его помощью и после этого назвать инструмент и вместе определить изобразительные и выразительные возможности (например, треугольник – позвать на помощь, капельки дождя; ложки и кастаньеты – цоканье копыт).

Инструменты ударной группы обычно исполняют пульс, акценты, сильные и слабые доли, начало и окончание фраз, ритмический рисунок, переключки, отдельные реплики. Инструменты мелодической группы исполняют мелодию, подголосок, аккомпанемент и др.

Не все возможности инструментов могут использоваться в каждом произведении, но педагогу необходимо знать о месте и значении каждого инструмента в партитуре и как можно шире применять их звуковую палитру. Каждый инструмент отличается своеобразным тембром, источником звукообразования и способом звукоизвлечения.

Разнообразие видов инструментов является важным моментом, так как игра на них предполагает формирование у ребенка исполнительских навыков различной сложности (начиная от хлопков, постукиваний погремушками, бубенцами до игры мелодии песен с запоминанием звуков).

Для работы учителю необходимо знать каждый инструмент (его диапазон, регистры, тембр, силу звука, динамику, технические возможности и другие свойства). Поскольку возможности обучения игре на музыкальных инструментах ограничены периодичностью занятий и количеством учащихся в классе, целесообразно применение наиболее

простых инструментов, названных ранее.

Выбор музыкальных инструментов для детского музицирования на уроках зависит от нескольких факторов:

- наличие определенного набора и количества инструментов в кабинете музыки;
- владение учителем методами и приемами включения инструментального музицирования в драматургию урока музыки;
- уровень музыкального развития класса и готовности детей к применению инструментов на уроке.

Игра даже на доступных детям инструментах (барабан, бубен, ложки, треугольник, металлофон, ксилофон) требует от них сформированных навыков звукоизвлечения, координации движений, различных тембровых и динамических особенностей звучания. Целесообразно с первых занятий одновременно использовать инструменты обоих типов: ритмические и звуковысотные. Все инструменты должны быть настроены, удобны для детей с точки зрения размера и веса, иметь простую конструкцию. Приступая с учащимися к инструментальному музицированию, педагогу необходимо изучить методику обучения детей игре на элементарных музыкальных инструментах.

Классификация музыкальных инструментов: характеристика, приемы игры

Детские музыкальные инструменты классифицируются на клавишные, духовые, струнные и ударные, шумовые (не имеющие высоты звука).

К клавишным относятся пианино, аккордеон; к струнным – балалайка, домра, мандолина, гитара; к духовым – труба, губная гармоника, детская флейта; к ударным – барабан, бубен, треугольник, кастаньеты, погремушки, колокольчики, коробочки.

В работе с учащимися начальной школы могут быть использованы лишь самые простые инструменты. Это музыкальные инструменты ударной группы как чисто ритмические, не обладающие определенной высотой тона (треугольники, ксилофоны, колокольчики). Духовые инструменты, такие как свистульки, рожки и др., применяются на уроках музыки редко, так как игра на них, их использование и хранение требует соблюдения специальных санитарно-гигиенических норм. Ударные инструменты весьма многочисленны и в большинстве своем наиболее доступны для освоения детьми. Для игры на них не требуется специальное обучение, а приемы игры очень просты и представляют собой такие простые движения, как покачивание, встряхивание или удары.

Маракасы – один из древнейших ударно-шумовых инструментов. На родине, в Латинской Америке, их изготавливали из высушенных плодов

тыквы или плели из прутьев в форме небольшого шара с ручкой и наполняли его мелкими камешками. У нас их делают из дерева или пластмассы и наполняют камешками или металлическими шариками.

Маракасы невелики по размерам, но для малышей они тяжеловаты, поэтому вместо них на занятиях можно использовать детские погремушки. Пользоваться маракасами следует недолго, так как их звук утомителен; он извлекается встряхиванием кисти из одной стороны в другую.

Бубенцы – это небольшие металлические колокольчики шарообразной формы, прикрепленные к кожаной полосе или рукоятке.

Пайдера (румба) представляет собой четыре пары металлических тарелочек, смонтированных в деревянную рукоятку, звучание достигается путем встряхивания.

Трещотка издавна известна как русский национальный инструмент. Один из ее видов представляет собой набор деревянных пластин, укрепленных на шнурке. Держа в руках шнурки, инструмент покачивают, либо, взявшись за крайние пластины, имитируют хлопки в ладоши (пластины при этом ударяются друг о друга). Пайдере и трещотки не следует применять часто, так как их звук надоедает и утомляет слух.

Все эти инструменты применяются по одному или в паре. Держат эти инструменты обычно за ручки; встряхивания и покачивания выполняются в основном кистью, рука в запястье должна быть свободной. Необходимо следить, чтобы дети излишне не напрятали руку и не производили движения всей рукой (от плеча до локтя). Руку с инструментом надо держать не высоко, на уровне пояса.

Возможен и такой прием игры: ладонью левой руки ударяют по оправе инструмента (бубенцы, пайдера, трещотка) или по самому инструменту (погремушка, маракас). В этом случае обе руки необходимо держать на уровне груди или пояса. Динамика регулируется активностью движения руки: энергичное встряхивание дает более громкие звуки, чем спокойное и плавное покачивание.

Ложки (обычно деревянные) – своеобразный народный ударный инструмент. Держат их за ручки и ударяют друг о друга тыльными сторонами черпаков. Играть на ложках можно следующим образом: положив одну ложку выпуклой стороной кверху на левую ладонь, ударяют по ней другой ложкой, получая при этом более компактные, «округлые» звуки, напоминающие цоканье копыт. Динамика регулируется силой удара.

Треугольник изготавливается из металлического прута, согнутого в форме незамкнутого треугольника. Звук треугольника, высокий, чистый, прозрачный, вызывается легким ударом металлической палочки по одной из его сторон. Тонкая палочка воспроизводит более высокий звук, толстая – более низкий. Для получения более коротких ударов звук гасят

прикосновением пальцев. При быстром чередовании ударов по двум сторонам инструмента достигается эффект тремоло, украшающий звучание ансамбля (особенно в кульминационные моменты). Треугольник обычно укрепляют на леске или шнурке и держат левой рукой либо подвешивают на уровне груди к специальной подставке, сделанной в форме буквы Г, имеющей устойчивое основание. Для детей второй способ удобнее, так как внимание легче сосредоточить на исполнении. У начинающего исполнителя подвешенный треугольник после удара по нему палочкой начинает вращаться вокруг своей оси. Это происходит потому, что удар производится не по центру основания, а ближе к одному из углов или же по одной из боковых сторон, не сверху вниз, а от себя.

Барабан – общеизвестный инструмент, представляющий собой деревянный (реже металлический) корпус цилиндрической формы, обтянутый с одной или с двух сторон кожей или пластиком. Формы и размеры детских барабанов различны. Они легки, красиво оформлены, дают приглушенный звук, не утомляющий слух. Для игры любой барабан можно поставить на специальную подставку. Малые детские барабаны обычно подвешивают на ремешок или шнурок и подвешивают на шею так, чтобы верхняя мембрана приходилась несколько ниже пояса исполнителя. Барабаны цилиндрической формы можно зажимать между бедрами (ближе к коленям). Плоскость барабана, установленного на подставке, должна быть под небольшим углом наклонена в сторону исполнителя, а подвешенного на ремне – в противоположную сторону.

Играют на барабане деревянными палочками или специальными металлическими щетками, а также руками. Держат палочки указательным и большим пальцами обеих рук, остальные пальцы согнуты без напряжения. Движения рук с палочкой должны быть свободными, от этого зависит развитие исполнительской техники.

Основной прием игры на барабане – отдельные короткие удары, акценты и последовательности ударов, подчеркивающие различные ритмические рисунки. Удары производятся двумя руками одновременно или поочередно левой и правой палочками или металлическими щетками (в зависимости от необходимой силы звука и желаемого эффекта), по центру мембраны барабана или по ободу.

Бубен – ударный музыкальный инструмент, который имеет вид деревянного обруча, обтянутого с одной стороны кожей и открытого с другой стороны. По окружности его в специальные вырезы вмонтированы парные металлические тарелочки. У некоторых бубнов на открытой стороне натянуты пружины с надетыми на них колокольчиками. На занятиях лучше использовать детские бубны, так как они меньше и намного легче. Один из них представляет собой деревянную дугу, в

которую вмонтированы парные тарелочки.

Основные приемы игры на бубне:

– встряхивание: бубен держат горизонтально обеими руками на уровне пояса, направляя движение от себя или, если нужно тихое звучание колокольчиков, покачивая, будто просеивают муку через сито;

– удары правой рукой по мембране бубна: инструмент держат вертикально левой рукой за обод или продев несколько пальцев в специальное отверстие, сделанное на ободе;

– удары пальцами обеих рук: при исполнении быстрых ритмических рисунков в песнях и танцах народов востока; инструмент при этом держат двумя руками вертикально.

Большое значение имеет место удара и его сила, которая влияет на тембр и на силу звука. Чтобы найти наиболее подходящую окраску, необходимо самостоятельно попробовать различные виды ударов.

Для музицирования проще всего использовать инструменты, звучащие благодаря встряхиванию. Это, прежде всего, инструменты вышеуказанной ударной группы – маракасы, бубенцы, пайдера, трещотки. Следующими из этой группы осваиваются инструменты, прием игры на которых – удар. Для игры на этих инструментах также характерно свободное кистевое движение руки (треугольники, барабаны, бубен).

В современной образовательной музыкальной практике используются ударные инструменты, составляющие ударный оркестр: маленький барабан, тарелки, бубны, треугольники, кастаньеты, колокольчики, погремушки. В процессе работы следует обращать внимание детей на звуки, воспроизводимые инструментами. Например, треугольник, колокольчики издают высокие звуки; кастаньеты, бубен – средние по высоте звуки; на барабане извлекается низкий звук. Педагог показывает, что инструменты могут издавать протяжные и отрывистые звуки (легато, стакато). Треугольники и тарелки издают протяжные звуки кастаньеты, коробочки, барабан – отрывистые. В исполнении ударного оркестра лучше звучат произведения, в которых подчеркивается ритм, имеются акценты, паузы, изобразительные элементы.

После этого можно переходить к освоению инструментов мелодической группы (металлофон, ксилофон). В детском оркестре используются мелодические ударные инструменты: деревянные ксилофоны, металлические лирофоны и металлофоны, цимбалы.

Самый доступный для ребенка мелодический инструмент – металлофон. С него, как правило, начинается обучение элементарным навыкам исполнительства. Прежде чем приступить к игре на инструменте, учитель объясняет его устройство и способ извлечения звука.

Например, металлофон представляет собой набор металлических

пластинок, свободно укрепленных на специальной раме. Металлофон состоит из 15 пластинок (две октавы), расположенных в тональности до-мажор. Существуют диатонические однорядные металлофоны с диапазоном до двух октав и хроматические металлофоны, пластинки которых расположены в два ряда (нижний ряд соответствует нижним клавишам фортепиано, а верхний – черным). Светлое, прозрачное звучание этого инструмента напоминает звучание колокольчиков.

На каждой пластинке – нотные линейки, обозначающие ноты и их названия. Играют на металлофоне с помощью деревянных молоточков, которыми ударяют посередине пластинок. Молоточек следует держать свободно тремя пальцами: большим сверху, указательным и средним снизу. Чтобы звук был музыкальным, удары по пластинке не должны быть сильными и резкими. На уроках музыки, в процессе разучивания мелодии, металлофон находится на столе. В концертном исполнении на специальном столике – пюпитре.

Ксилофон представляет собой набор деревянных пластин, расположенных в один ряд и свободно укрепленных на специальной раме, образующих хроматический звукоряд.

Партии для этих инструментов записываются на обычном нотном стане. Постановка рук и приемы игры на металлофоне и ксилофоне идентичны, поэтому осваивать их можно одновременно. Инструмент ставят на специальную подставку или стол, соответствующие росту ребенка. Играют на нем двумя молоточками сидя или стоя. Кисти рук с молоточками, как и сам инструмент, находятся немного ниже уровня пояса исполнителя. При более низкой постановке ребенок наклоняется к инструменту и горбит спину, при высокой – поднятые руки будут напрягаться и быстро уставать.

Ручки молоточков кладут на средние фаланги указательных пальцев обеих рук и придерживаются большими пальцами. Конец ручки должен свободно «ходить» в ладони. Такое положение обеспечивает при ударе о пластинку свободный отскок молоточка, при котором образуется яркий, звонкий звук. Если же молоточки зажимать в руках, звук получается глухой, невыразительный, на качество звучания влияет также качество звука и место удара, поэтому играть следует примерно по центру пластинки.

Основной способ звукоизвлечения – поочередные удары, также возможно воспроизведение звуков одной рукой. Удар должен быть энергичным и коротким, после чего головка молоточка отскакивает от пластинки. Замах для удара должен быть кистевой, запястье и кисть не напряжены, необходимо проследить, чтобы ребенок не производил удар всей рукой от плеча. Прежде чем приступить к разучиванию с учащимися

мелодии на металлофоне, учитель должен несколько раз музыкально ее исполнить. Затем можно попросить ребенка с хорошими музыкальными данными повторить мелодию. Если детям трудно запомнить мелодию целиком, целесообразно предложить разучить ее частями (музыкальными фразами, повторяющимися элементами, сначала запев, затем припев). Можно чередовать игру учителя с детским исполнением. Произведения для игры на детских музыкальных инструментах должны быть интересными и доступными. Вначале репертуар составляют несложные и знакомые детям мелодии. В данном случае они ударяют по пластинкам не механически, а все время регулируют слухом свое исполнение. Произведение должно иметь также ярко выраженную мелодическую линию, звуки которой расположены близко друг от друга. Наличие больших интервалов создаст дополнительные трудности в исполнении. Для начального этапа обучения можно предложить: белорусские народные песни «Савка и Гришка», «Перепелочка», русскую мелодию «Во саду ли, в огороде», «Песня про елочку» Е. Тиличевой. Дети играют выученные мелодии в сопровождении фортепиано сначала в медленном темпе, затем в темпе, который указан в произведении.

При исполнении плясовых мелодий, маршеобразных и веселых произведений в оркестр включаются ударные инструменты. Учитель должен контролировать динамику звука таким образом, чтобы бубны, барабаны и другие шумовые инструменты не заглушали звучания мелодии.

При разработке партитур для игры на нескольких музыкальных инструментах важен подбор музыкального материала и его переложение. Главная особенность материала – его универсальность, она проявляется в том, что одни и те же произведения служат основой формирования ряда представлений, умений, навыков и чувств.

Репертуар детских музыкальных произведений должен быть, прежде всего, основан на детских песнях и танцах народов мира, на произведениях для детей композиторов-классиков и современных авторов, на многих народных песнях и танцах. Критериями при отборе музыкального материала служат, в первую очередь, художественные достоинства материала, его яркость и разнообразие, а также доступность его для понимания детей, у которых он должен вызывать интерес, соответствие исполнительским возможностям учеников. По образцу этого произведения дети могут сочинять свои песенки и пьески. Музыкальный материал обязательно должен быть разнообразным.

Требования, которые предъявляются к подбору музыкального материала для инструментального музицирования:

– произведения доступны детям как в инструментальном, так и в вокальном исполнении;

– пьесы были небольшими по объему, при необходимости перетранспонированы в удобную для инструментального музицирования тональность;

– музыкальный материал можно использовать для игры на различных инструментах;

– произведение имеет простую мелодическую линию и доступный для детей ритмический аккомпанемент;

– необходимо учитывать строение мелодии: ее звуки должны располагаться близко друг от друга, так как большие интервалы трудны для детского исполнения.

Для оркестрового исполнения важно, чтобы переложения, включенные в репертуар произведения, были сделаны для данного оркестрового состава и хорошо звучали. Педагогу нужно уметь упростить фактуру произведения, опустить или ввести дополнительные партии, заменить одни и инструменты другими, транспонировать песню или пьесу в другую тональность, а также уметь грамотно переложить понравившееся произведение.

При выборе инструментов и в распределении фактуры между ними необходимо, прежде всего, стремиться к наибольшему их соответствию с характером, с жанром, с художественным содержанием произведения.

Гармония – важнейшее средство музыкальной выразительности. От инструментовки зависит прозрачность звучания оркестровой фактуры. Необходимо уравновесить звучность всех инструментов и добиться компактности, однородности. Нужно следить за плавностью, логичностью голосоведения, стремясь к тому, чтобы инструмент каждой партии был интонационно осмыслен. Украшают произведение всевозможные подголоски и небольшие мелодические реплики, возникающие во время пауз или долгих звуков в мелодии и поддерживающие непрерывность звучания.

Нужно очень внимательно подходить к использованию ударных инструментов, нельзя перегружать ими партитуру. Треугольник годится почти для всех аранжировок, остальные инструменты ударной группы используются в зависимости от характера, жанра и содержания произведения. Если дети аккомпанируют пению, то оркестровка должна быть особенно легкой и прозрачной.

Игра на музыкальных инструментах может использоваться в чисто оркестровой ситуации или как ритмический аккомпанемент.

Ритмический аккомпанемент построен на простых ритмических длительностях и организован по принципу остинато – многократного повторения одних и тех же ритмических мотивов, развивающего чувство метроритма. Деление этих ритмических мотивов между несколькими

ударными инструментами усложняет исполнение аккомпанемента. В этом случае партия учителя (главная партия) выполняет несколько функций, в первую очередь, ритмо-гармонический фон. Детям поручается исполнение мелодии, несложных подголосков, простых ритмических рисунков на ударных инструментах. Учителю, возможно, придется сочинить вступление, подголоски или сопутствующие ритмические партии. Это проще, чем когда вся музыкальная ткань передается оркестру. При желании партия одного ударного инструмента может усложняться за счет увеличения количества этих же инструментов с целью увеличения количества участников исполнения, а также усиления звучания аккомпанемента.

Разучивание партитур происходит следующим образом: каждую партию необходимо разучить всем классом, затем исполнять их, разделившись на группы. Исполнение партитуры, как и разучивание отдельных партий в оркестре, недопустимо без звучащей музыки. Музыка должна звучать в виде фонозаписи или в исполнении педагога.

Формы работы учителя музыки по обучению детей игре на музыкальных инструментах различны. Это и индивидуальное обучение, и занятия с ансамблем, оркестром. Индивидуальное обучение проводить значительно легче, чем коллективное, где требуется согласованность исполнения. Когда несколько детей легко и свободно исполняют какую-либо мелодию, учитель может объединить играющих (составить оркестр).

Детей необходимо рассадить так, чтобы справа от педагога находились низко звучащие инструменты, а слева – высоко звучащие. Во избежание монотонности звучания не следует всем участникам ансамбля начинать игру одновременно. Предпочтительнее, если с каждым новым куплетом будет увеличиваться и количество вступающих в игру инструментов. Для того чтобы подчеркнуть мелодию, изложение мелодии поручается одновременно нескольким инструментам (одинаковым или разным) или же мелодия излагается в октавном удвоении.

Основным требованием к игре в оркестре является настрой всех инструментов в едином тоне. В начале работы исполняемое произведение следует сыграть отдельно с каждым ребенком, а затем по партиям.

Создание оркестра требует большого количества времени и усилий. Когда произведение выучено, оно может исполняться с пением и с инсценированием. Комплексное использование одного и того же музыкального материала в различных видах инструментального музицирования способствует концентрации положительных эмоций, благоприятно влияет на процесс усвоения и лучшего запоминания музыкального материала.

Помимо работы по овладению знаниями, умениями и навыками игры

на музыкальных инструментах, следует уделять время подбору на слух, чтению с листа.

Современные требования к уроку музыки предполагают использование музыкальной импровизации как метода творческого развития учащихся. Введение импровизации в урок музыки не только заинтересовывает ребят процессом творчества, но и влияет на музыкальное развитие учащихся.

В импровизации сплетаются два момента: «радость творчества» (Б.В. Асафьев) и тот музыкальный опыт, который выражается в конкретном освоении ребенком музыкального языка, в приобретении и усвоении им определенных музыкальных знаний. В импровизации ребёнок как бы раскрепощается. Импровизационное инструментальное творчество детей не возникает само по себе. Оно опирается на восприятие музыки, музыкальный слух ребенка, умение оперировать музыкально-слуховыми представлениями и на воображение ребенка, способность комбинировать, изменять, создавать нечто новое на основе имеющегося музыкально-слухового опыта.

Одно из условий успешной деятельности игре на детских музыкальных инструментах – планомерное и последовательное формирование навыков инструментального музицирования. Важность навыков, которые вырабатываются во время игры, в том, что их наличие способствует совместному исполнению музыки.

Овладение навыками инструментального музицирования – один из главных элементов обучения игре на музыкальных инструментах, который дает возможность юным исполнителям понять художественный образ музыкального произведения и более эмоционально воспринимать исполняемую музыку.

Тема 4.6. Методика обучения детей музыкально-ритмическим и танцевальным движениям

Занятия по музыкально-ритмической деятельности имеют большое воспитательное значение. Они помогают развитию чувства ритма, музыкальности, эмоциональному восприятию музыкального произведения.

Элементарные движения на уроке музыки в младших классах нужно использовать как естественную реакцию ребенка на музыкальное произведение, стремиться закрепить взаимосвязь музыки и движения в ощущениях, привить желание находить индивидуальную исполнительскую интерпретацию. Движение, как известно, является составной частью элементарной музыки: дети учатся показывать под музыку соответствующие движения, после чего способны подобрать к элементарным формам движения и танца музыкальное сопровождение.

В современной музыкальной педагогике и психологии отмечается, что не только музыка способна вызывать движения человеческого тела, но и само движение в синтезе с музыкой становится обучающим фактором. Оно оказывает влияние на характер восприятия музыкальных образов. Музыка и движение дополняют и усиливают друг друга в творческом проявлении. Элементарные формы движения – это шаг, бег, повороты, прыжки, кружения, наклоны, притопы, хлопки, взмахи и т.п., которые легко придумывают дети.

Младшие школьники, как правило, имеют хорошую координацию движений при ходьбе, беге, прыжках, что помогает им вырабатывать правильные двигательные навыки. Дети, участвуя в танцевальных движениях, приобретают грациозность, подтянутость, легкость и свободу, что способствует развитию творческих способностей и культуры поведения.

Музыкально-ритмическая деятельность в начальной школе имеет три направления:

- Обеспечение музыкального развития и формирования умения подчинять движения музыке.

- Формирование правильных двигательных навыков ходьбы (маршевая, бодрая, торжественная, спокойная), шага (высокий, на носках, переменный хороводный, приставной и т.д.), подскоков (легкие, пружинистые), кружения, движения рук (мягкие, энергичные), хлопков (в ладоши, тарелки), построений и перестроений скользящих движений с предметами (мяч, лента).

- Формирование представления об элементах танцевальной культуры: белорусской, русской, украинской и др.

- Формирование способности управлять своим телом (менять темп, движения и т.д.).

Музыкальный материал, который используется на уроке, должен быть художественным, доступным для восприятия младших школьников. В каждом музыкальном примере необходимо определить содержание музыкального текста, что способствует правильному усвоению движений.

Музыкально-ритмическое развитие детей осуществляется также в процессе игр под музыку. Игровые образы – «лошадка», «зайчик» – вызывают у детей интерес, и движения их становятся более выразительными.

Инсценировки музыкальных пьес с помощью выразительных движений развивают у младших школьников музыкально-слуховые представления, творческое воображение, формируют художественный вкус.

Простыми и доступными элементами ритмических движений являются хлопки и притопы, которые используются на начальном этапе музыкального воспитания.

Упражнения для 1 класса

Ходьба под музыку (положение: пятки вместе, носки врозь, ноги прямо, плечи ровно, голова приподнята).

Марш на месте, по кругу, с разным положением рук (круг, колона, линия)

Повороты на месте на 90, 180 градусов.

Упражнения для 2 класса

Змейка. Дети двигаются по кругу, затем в обратном направлении. Через несколько шагов ведущий ведет в первоначальном направлении.

Два круга. Дети рассчитываются на 1 и 2 номера в большом кругу, затем первые номера делают 2 шага внутрь круга, образуя круг внутренний, вторые номера остаются на месте.

Упражнения для 3 класса (Закрепление материала)

Ручеек. Дети идут по кругу в парах. Через несколько шагов ведущие поворачиваются и идут в обратном направлении, пропуская в «Ворота» всех остальных.

Звездочки. Дети разбиваются на маленькие круги по 4–5 человек, первую руку соединяют к центру друг с другом, левую на талию или в сторону, при обратном движении руки меняются.

Упражнения для 4 класса (Коллективные упражнения)

Гребешок. Дети стоят в две линии лицом друг к другу, руки поднимают вверх, сохраняя линию, затем сходятся и расходятся, меняясь местами.

Танцевальные упражнения усложняются, используются предметы, элементы балльных танцев (вальс, полонез).

Организация музыкально-ритмических и танцевальных движений на уроке музыки требует хорошей методической и физической подготовки педагога. Художественный и выразительный показ движений, элементов танца педагогом способен вызвать у детей желание их повторить и придумать собственные, что способствует развитию импровизации.

Существует огромное количество музыкально-двигательных, танцевальных, сюжетно-ролевых игр, игр-драматизаций, которые развивают идею точного simultанного повторения.

В младшем школьном возрасте можно использовать множество примеров, взятых из детского фольклора и народного творчества для детей. Например, белорусская народная песня «Перапелачка».

Начинать подобные упражнения лучше сидя на стуле или стоя возле них. Можно предложить детям имитировать самые простые движения разных частей тела: рук, ног, головы, пальцев и т.д. Каждое движение

должно некоторое время повторяться, пока все не начнут делать его легко и весело. Можно подражать походке различных птиц, животных, кукол. Необходимо повторять движения без пауз, четко и выразительно, однако темп и ритм движения могут неожиданно меняться.

Занятие ритмикой будет эффективней для музыкального развития детей, если импровизированные движения будут сопровождаться ритмическим аккомпанементом. В данном случае активизируется слуховое восприятие и реакция ребенка. Младшие школьники могут также спонтанно сопровождать движениями ритмично декламируемые прибаутки, потешки, веселые стихи и песенки. Например, такие:

Ча-ча-ча, ча-ча-ча (4 хлопка по бедрам)

Печка очень горяча. (4 прыжка на двух ногах)

Чи-чи-чи, чи-чи-чи (4 хлопка над головой)

Печет печка калачи. (2 приседания с поворотами вправо и влево)

Чу-чу-чу, чу-чу-чу (4 хлопка перед собой)

Танцевать я хочу. (4 притопа)

+ + +

Раз сидел веселый гном

На пеньке под елкой.

И латал свой колпачок

Хвойною иголкой.

Ти-ла-ла да ти-ла-ла

На пеньке под елкой.

Ти-ла-ла да ти-ла-ла

Хвойною иголкой.

+ + +

Тук-тук, тук-тук-тук.,

Мы в лесу слышали стук.

Тук-тук, тук-тук-тук,

Это дятел сел на сук.

Пластические импровизации продолжают линию развития эмоционального отклика детей на музыку, организации музыкально-ритмических и танцевальных движений учащихся на уроке музыки.

Чаще всего для пластических импровизаций и этюдов учителем подбираются музыкальные сочинения, имеющие программное содержание, или такие, в которых ярко и наглядно раскрывается музыкальный образ. Приведем примеры:

1. В процессе восприятия фрагмента из симфонического вступления «Океан – море синее» к опере Н. Римского-Корсакова «Садко» можно

предложить ребятам движениями рук, покачиванием корпуса создать образ моря – то спокойного, величественного, то взволнованного, бушующего.

2. Звучание в оркестровом исполнении побочной темы I части Первой симфонии В. Калинникова – тоже повод для создания на уроке пластического этюда: покачиванием рук, движениями корпуса ребята изображают бескрайние просторы родных русских полей, волнение золотой нивы, море колосьев пшеницы и т.п.

3. Игра на воображаемых инструментах – также один из способов пластической импровизации. Пьесу «Лебедь» из «Карнавала животных» К. Сен-Санса ребята «исполняют» на воображаемой виолончели; «Прелюдию» (до мажор) С. Прокофьева – на «арфе»; «Былину о Добрыне Никитиче» – на «гуслях», «Осень» из музыкальных иллюстраций к повести А. Пушкина «Метель» – на «скрипке» и т.п.

4. Пластические импровизации могут являть собою самые разные образы: под музыку «Галопа» И. Дунаевского можно промчаться на лошадях, с «Клоунами» Д. Кабалевского – позабавить зрителей циркового представления; один из «Менуэтов» (И.С. Баха, Г. Перселла, Л. Моцарта и других) перенесет детей вместе с Золушкой на бал в королевском дворце, поможет представить себя в необычных бальных нарядах, «Вальс» из балета «Спящая красавица» П. Чайковского можно танцевать, не отходя от парты (плавные движения рук, повороты и вальсирование на месте); задорным русским народным плясовым – «Камаринская», «Барыня», «Калинка», белорусским «Лявониха», «Бульба», «Юрочка» – под стать притопы, прихлопы, полуприсядка; хороводным песням – «Во поле береза стояла», «Купалинка», «Перепелочка» и др. образ «плывущей плавной походкой лебедушки». Порхание маленькой птички изображают под музыку «Птички» Э. Грига, поступь волшебника Черномора и его свиты – под «Марш Черномора» из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила», игру фанфаристов и хромающую походку Царя Гороха – под фрагмент «Царь Горох» из балета Р. Щедрина «Конек-Горбунок», удары большого турецкого барабана – под звуки фортепианной пьесы В. Моцарта «Рондо в турецком стиле»: представить себя звонарями и «сыграть» неповторимую по своей красоте мелодию колоколов можно под звучание колокольных перезвонов.

Организуя музыкально-ритмическую деятельность учащихся педагогу необходимо с позиций методики определить:

– какой образ по своему эмоциональному строю уместен для пластического воплощения на данном уроке, не помешает ли этой работе его музыкальное окружение;

– как точно и кратко сформулировать задание для учащихся по поводу сочинения пластической импровизации;

– какую форму – индивидуальную, групповую, коллективную, импровизацию «по цепочке» – выбрать для конкретного произведения.

Пластические этюды

Интонационно-образный строй музыки, имеющий яркий изобразительный характер, также может служить поводом для исполнения детьми пластических этюдов.

Волнообразными движениями рук учащиеся могут изображать картину моря (вступление «Океан – море синее» к опере «Садко» Н. Римского-Корсакова), волнующуюся хлебную ниву (побочная партия I части Симфонии № 1 В. Калинникова). Покачиванием рук с воображаемыми цветами дети исполняют «Вальс цветов» из балета «Щелкунчик» П. Чайковского, постепенно раскрывая ладони рук, движущихся вверх, изображают раскрывающийся бутон цветка под музыку «Утра» из сюиты «Пер Гюнт» Э. Грига.

Этюд «Конница» разыгрывается детьми под музыку «Кавалерийской» Д. Кабалевского, «Конницы» А. Хачатуряна, «Смелого наездника» Р. Шумана; этюд «Цирковые лошадки» – под «Галоп» И. Дунаевского. Создать пластический образ прихрамывающего царя Гороха предлагают детям под музыку фрагмента из балета Р. Щедрина «Царь Горох».

Инсценирование песен

Музыкальный фольклор, как никакой из других видов музыкального искусства, связан с движением, танцем. «Разыгрывание» песен, имеющих изобразительную основу, также может иметь место на уроках музыки. Это, например, такие белорусские игровые народные песни, как «А мы проса сеялі», «Дубровушка ды зяленая», «Зайграй жа мне, дударочку» и др. Обычно их исполнение сопровождается выразительными движениями и отдельных персонажей, и групп учащихся.

Танцевальные движения

Исполнение музыки танцевального характера способствует освоению танцевальных движений: кружения в вальсе, шага польки, грациозных поклонов и реверансов в менуэте, подскоков, дробного шага в народных плясках, переменного – в хороводах (линейных, круговых, «змейкой»), освоению шага полонеза, характерных движений рук, головы, корпуса и т.п.

Например, исполнение двухчастной композиции в русской народной песне-пляске «Калинка» основано на контрасте ее частей: в лирическом запева девочки исполняют фразировку движением раскрывающейся руки с платочком (направо-налево) с соответствующим поворотом головы, в плясовом припеве дети на пружинящих ногах подчеркивают стуком каблукчиков ритмическую пульсацию, исполняют ритм мелодии

(«топотушки»), присядку и т.п. Звучание припева рекомендуется сопровождать звучанием народных инструментов.

Учащимся предлагается входить в класс или выходить из него под звуки торжественного «Полонеза» (ля мажор) Ф. Шопена – движение парами; двигаться переменным шагом под музыку хора – «Во поле береза стояла», легким шагом с подскоками исполнять «Польки» (М. Глинки, С. Рахманинова и других).

Музыка и движение становятся неотъемлемой частью урока лишь в том случае, когда, «давая выход двигательной активности детей в «свободном дирижировании», «пластическом интонировании» музыки, учитель направляет эту активность в сторону углубления восприятия, развития слушательской культуры учащихся, их воображения, стремления к самовыражению, способности перевоплощаться и даже создавать пластические образы.

Вопросы и задания

1. Подготовьте задания для учащихся, направленные на передачу музыкального образа «Ноктюрна» из Квартета № 2 А. Бородина средствами пластического интонирования:

– изображение движения смычка струнных инструментов (их последовательного или одновременного звучания), исполняющих мелодические линии сочинения;

– «свободное дирижирование» музыкой «Ноктюрна», в котором жесты учащихся-дирижеров не только передадут характер его звучания, но и моменты вступления различных инструментов;

– напевность, волнообразное движение мелодии, динамические оттенки.

2. Разработайте фрагмент урока, в котором прозвучит «Вальс цветов» из балета «Щелкунчик» П. Чайковского. Предложите детям представить себя участниками сцены из балета и исполнить пластический этюд с помощью рук, движений корпуса, направленный на эмоциональное, образное постижение вальса.

3. Смоделируйте ситуацию на уроке, при которой дети смогут представить себя на народном празднике. Предложите им продемонстрировать свое слышание знакомой всем песни-пляски «Калинка» и, разделившись на две группы (мальчики-девочки), передать его с помощью несложных танцевальных движений. Например, девочки в запеве исполняют фразировку мягким движением руки с платочком, мальчики в припеве придумывают задорные танцевальные движения.

4. Подготовьте рассказ и беседу с учащимися, которые познакомят их с новым жанром танцевальной музыки – полонезом. Прослушайте несколько полонезов разных композиторов. Под музыку «Полонеза» ля

мажор Ф. Шопена разучите с детьми шаг полонеза (индивидуально и в парах) и исполняйте его при входе в класс на урок музыки.

5. Подготовьте фрагмент урока, на котором учащиеся станут исполнителями ролей в музыкальных спектаклях: а) Черномора из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки, б) Царя Гороха из балета «Конек-Горбунок» Р. Щедрина, в) Садко из одноименной оперы Н. Римского-Корсакова. На какие средства выразительности необходимо обратить внимание детей, чтобы пластический образ в их исполнении стал ярким и убедительным? Можно разработать это задание в виде конкурса, игры-викторины, путешествия по музыкальным сказкам и т.п.

6. Сформулируйте вопросы и задания учащимся для проведения фрагмента урока, на котором они слушают «Галоп» И. Дунаевского и «Кавалерийскую» Д. Кабалевского, а затем сочиняют под эту музыку пластические этюды.

7. Разработайте фрагмент урока, на котором учащиеся знакомятся с двумя контрастными Прелюдиями Ф. Шопена (№ 7 и 20), а затем исполняют их: а) как пианисты – на воображаемом фортепиано; б) как дирижеры – с помощью жестов. На какие средства выразительности необходимо обратить внимание школьников при анализе этих фортепианных миниатюр?

8. Разработайте фрагмент внеклассного мероприятия «Народные игры и развлечения». Определите последовательность действий учащихся при разучивании народной песни.

9. Смоделируйте фрагмент урока, на котором предполагается знакомство с пьесой «Лебедь» К. Сен-Санса из «Карнавала животных», звучащей в фонозаписи. Используйте такие «ключевые» понятия, как «лебединая песня», «лебединая верность», а также видеосюжет «Умиравший лебедь» в исполнении М. Плисецкой. Какими приемами пластического интонирования вы воспользуетесь при объяснении детям задания на передачу музыкального образа в пластике, движении?

Тема 4.7. Методы музыкального обучения

Как известно, **метод** (от греч. *methodos*) – путь, способ продвижения к истине, к ожидаемому результату, способ, прием теоретического исследования или практического осуществления чего-либо, иначе говоря, способ достижения какой-либо цели, решения конкретной задачи; совокупность приемов или операций практического или теоретического освоения (познания) действительности.

Под понятием «метод» в педагогике, по традиции, принято понимать упорядоченный способ деятельности для достижения учебно-воспитательных целей. Метод характеризуется тремя признаками:

направленностью обучения (цель), способом усвоения (последовательность действий), характером взаимодействия субъектов (преподавание и учение). При этом способы учебной деятельности учителя и учащихся тесно связаны между собой и находятся во взаимодействии. В отдельные периоды развития музыкальной педагогики на первом плане оказывалось обоснование метода как последовательности действий учителя по овладению учащимися учебным материалом. Современная система образования ставит задачи, основанные на организации совместной деятельности педагога и учащихся, при которой активность субъектов образовательного процесса становится главным и определяющим фактором методической оснащенности.

В педагогике принято подразделять методы на методы обучения и воспитания, так как они имеют разную направленность: методы обучения ориентированы на решение дидактических задач, методы воспитания – на формирование у учащихся ценностного отношения к миру и самим себе. Музыкальная педагогика общеобразовательной школы, опираясь на совместную деятельность учителя и учащихся, стремится к их органическому единству как двум составляющим метода.

Методы музыкальной педагогики относятся к области отдельного конкретного учебного предмета «Музыка». В то же время они неразрывно связаны как с частными дидактическими методами, раскрывающими специфику различных этапов обучения, так и с общедидактическими методами, отражающими общие способы достижения целей образования. К наиболее важным и действенным методам относится метод сравнения, который в условиях музыкального воспитания используется потому, что возможности анализа здесь ограничены незначительной теоретической подготовкой детей, небольшим опытом. Метод же сравнения помогает заметить то, на что ребенок не обратил бы внимания.

Сравнивая музыкальные произведения, части одного произведения между собой, учащиеся приходят к выводу, что музыка строится на основании сходства и различия (контраста и повторности). Тенденция применения метода сравнения в педагогической практике от ярко выраженных контрастов к менее ярким. В качестве объектов сравнения могут выступать музыкальные явления разного уровня: высота звуков, регистры, различные размеры, лады, длительности, жанры, формы, тембры, разные трактовки одного произведения и т.д. Сравнение помогает детям лучше услышать и понять музыкальные особенности произведения, что чрезвычайно важно для более глубокого его восприятия.

Однако в широте и равноправии связей, когда данное произведение сравнивается с любым другим произведением на любой основе, таится существенная опасность, которая заключается в том, какие знания и в

каком соотношении закрепляются путем сравнения. Неупорядоченные, а потому фрагментарные, разрозненные сведения о музыке, не выстроенные в систему; отсутствие субординации усваиваемых учащимися знаний (нет главных и второстепенных – все сравнивается со всем) – все это ведет к тому, что при внешней занимательности, повышении внимания учащихся к музыке и даже владении определенной терминологией существенных изменений в музыкальном сознании учащихся не происходит.

Действие любого метода нельзя понять вне связи с конкретным содержанием образования. То же касается и метода сравнения. Если в качестве стержня при знакомстве с одним музыкальным произведением или при сравнении разных музыкальных произведений выступает тема внешне иллюстративного, описательного характера (например, «Сказка в музыке», «Природа в музыке» и т.п.), то в анализе постоянно возникает рассогласованность между содержанием и формой произведения. С одной стороны, упрощенно понимается его содержание: дети говорят не о выразительном начале музыки, а о словах – названиях, изобразительных моментах, событийности, приписываемой ей. С другой стороны, анализ средств музыкальной выразительности выполняется вне связи с конкретным музыкальным образом, формально: их освоение как наиболее важных знаний о музыке превращается в самоцель.

При стремлении максимально разнообразить методическое оснащение урока учитель должен постоянно отдавать себе отчет в том, ради чего он применяет тот или иной метод или прием. С одной стороны, известно, что ни один из методов не в состоянии обеспечить всю полноту образовательного процесса. С другой стороны, конкретный метод, попадая в разные системы музыкального образования школьников, при внешней схожести, узнаваемости, может кардинально отличаться по внутреннему содержательному наполнению, что сказывается на направленности музыкальной деятельности ребенка, вплоть до изменения ее смысла, содержания. Каждый метод обусловлен целевыми установками и принципами, характерными для школы того или иного времени, той или иной программы.

Существуют различные подходы к классификации методов. В педагогике одной из наиболее распространенных является классификация методов по источнику получения знаний: *словесные методы*, когда источником знаний является устное или печатное слово; *наглядные методы*, когда источник знаний – наблюдаемые предметы, явления, наглядные пособия; *практические методы*, когда учащиеся получают знания и вырабатывают умения, выполняя практические действия. Остановимся более подробно на особенностях применения каждой из этих групп методов на уроке музыки как уроке искусства.

Словесные методы (рассказ, объяснение, беседа, дискуссия, лекция, работа с книгой) занимают ведущее место в системе методов обучения. Они позволяют в кратчайший срок передать большую по объему информацию, поставить проблемы, указать пути их решения, сделать выводы. С помощью слова можно вызвать в сознании детей яркие картины прошлого, настоящего и будущего. Слово активизирует воображение, память, чувства учащихся.

Начинающему педагогу необходимо помнить, что чрезмерное увлечение словесными методами на уроке музыки нередко приводит к вербализации учебно-воспитательного процесса, в результате чего теряется самоценность музыки как средства общения, специфика собственно музыкальной деятельности ребенка. В педагогической практике наблюдается обилие слов и недостаточная их выразительность и точность, очень редки случаи недосказанности на уроке музыки.

Опора на тексты при изучении вокальных и синтетических жанров музыки, постоянная потребность перевода содержания инструментальной музыки в слово вступают в противоречие с невербальной природой музыкального искусства и с неизбежностью подводят ребенка, с одной стороны, к мысли об ограниченных возможностях музыкального языка, а с другой – к тому, что мысль может быть выражена только в слове. Над собственно музыкальным восприятием начинает превалировать словесно-описательная интерпретация (название, произведения, текст песни, пояснение учителя). Слово, нередко искажая смысл произведения, подменяет и олицетворяет собой музыку, становится предметом восприятия. Постоянное обращение учителя к слову, предваряющему восприятие музыки, формирует у детей, с одной стороны, недоверие к собственным силам, с другой – сомнение в содержательности музыкальной речи. Инструментальная музыка в этом случае представляется детям трудной и непонятной.

Будучи определенным ориентиром при восприятии музыки, слово не может исчерпать смысловую многозначность художественного образа. Оно дает лишь направление, в котором развивается творческое воображение ребенка. В этом же русле лежит чрезмерное увлечение звукоизобразительностью в ущерб выразительности.

Иногда учитель в качестве эталона восприятия предлагает свою сюжетно-иллюстративную программу-канву произведения, которая должна вызвать у детей зрительные представления, то или иное эмоциональное состояние. Музыка в этом случае становится фоном, «дополнением» к сюжетной линии, изложенной учителем, и акцент в эмоциональном воздействии на ребенка переносится с музыки на слово о ней и зрительно-изобразительные ассоциации, фактически навязываемые

ученикам самим учителем. Творческое воображение, фантазия детей сковываются, регламентируются и развиваются по типично репродуктивному пути. Умение пересказать «содержание» музыки, вспомнить название произведения, определить его форму, охарактеризовать использованные средства выразительности, на которых концентрировал внимание учитель, – все это говорит якобы о сознательности восприятия, знании произведения. Однако реальная направленность таких методов и приемов работы исключает личностно-творческое освоение самой музыки и не приближает к ней, а лишь способствует формальному усвоению ряда ее аналитических параметров. Перед нами типичная модель иллюстративно-описательного подхода. Как правило, при таком подходе большое значение приобретают упражнения как самостоятельная грань всех видов музыкальной деятельности ребенка.

Недоверие к природной восприимчивости детей, к их музыкальному, интонационному опыту вызывает к жизни предметно-образную, ситуативную интерпретацию музыкального сочинения, неадекватную его интонационному смыслу. В результате интерес к данному произведению может возникнуть, дети запомнят его название, но такой путь отстраненного внеличного слушания не учит ребенка восприятию новой для него музыки, особенно не программного характера, не связанной со словом, и даже приводит к неприятию инструментально-симфонической музыки в целом. Подтверждением этой мысли является тот факт, что дети в течение долгого времени помнят названия произведений, увлекательные истории, рассказанные учителем, и даже называют их в качестве своих любимых, однако практика показывает, что собственно музыку этих произведений дети не помнят: не могут напеть основные темы, не узнают их на слух.

Наглядные методы предназначены в педагогике для чувственного ознакомления учащихся с жизненными явлениями, процессами, объектами в их натуральном виде или в символическом изображении с помощью всевозможных рисунков, репродукций, схем, моделей.

В силу звуковой природы музыкального искусства *наглядно-слуховой метод*, или *метод слуховой наглядности*, обучения приобретает особое значение. Приоритетным видом наглядности на уроке музыки является звучание самой 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 воображаемых инструментах, пластическое интонирование, дирижирование, музыкально-сценическое представление и

др. Объем и качество звучащей на уроке музыки, а также ее функция в драматургии урока являются важным показателем успешности музыкально-педагогического процесса.

Среди методов и приемов слуховой направленности выдающиеся деятели массового музыкального воспитания (Б.В. Асафьев, Б.Л. Яворский, Н.Л. Гродзенская, Д.Б. Кабалевский) особо выделяли метод наблюдения и считали его основополагающим звеном музыкального образования.

Наблюдать искусство, по словам Б.В. Асафьева, значит, прежде всего, уметь воспринимать его. Это в первую очередь означает, что любая форма исполнительской деятельности, сочинение музыки детьми приобретает прочувствованный и осознанный характер. В этом случае, считает Б.В. Асафьев, музыка оказывает на детей воспитывающее воздействие, на основе которого обогащается их жизненный опыт, пробуждаются «социально-ценные психические состояния», развиваются «инициатива, находчивость, организаторское чутье, критическое отношение», учащиеся приучаются делать выводы и обобщения.

В музыкально-педагогической практике широко применяется и *наглядно-зрительный метод*, или *метод зрительной наглядности*. Например, наглядные дидактические пособия, схемы, нотные таблицы, словарь эмоциональных характеристик. Для подготовки детей к восприятию музыки и обогащению музыкальных впечатлений зрительными ассоциациями используются репродукции. Схожие функции на уроках музыки выполняют и рисунки детей о музыке и под музыку.

Однако акцент на зрительной наглядности и зрительных ассоциациях, подчеркивание в анализе элементов звукоизобразительности, как якобы более доступных для восприятия детьми, нередко уводит детей от содержания самой музыки. Так, для углубления представлений учащихся об отдельных средствах музыкальной выразительности, осознания понятий, терминов показываются картинки, плакаты. Например, понятие динамики раскрывается через соотношение изображений: спящая Дюймовочка, ревущий медведь и поющие матрешки. Под каждым рисунком видны соответствующие динамические обозначения: тихо – *p*, громко – *f*, не очень громко – *mf*. На плакате, объясняющем понятие темпа, черепаха символизирует медленный темп, идущий человек – темп умеренный, мчащийся поезд – темп быстрый. При анализе музыкального произведения в целях формирования у детей представлений о взаимосвязи содержания произведения и средств его выразительности предлагается использовать музыкальное лото: на большую карту дети выкладывают маленькие карточки с рисунками, представляющими знаки-символы ведущих средств выразительности (к примеру, извивающийся уж – плавное звуковедение,

черепаха – медленный темп и т.д.), использованных в конкретном произведении. Предполагается, что такого типа плакаты и дидактические игры активизируют музыкально-слуховые представления детей, способствуют формированию умения вслушиваться в звучание музыки, помогают учителю наблюдать за динамикой музыкального развития учеников. Возможно, учитель и сможет «натаскать» учащихся в освоении определенных понятий и терминов, но совершенно очевидно, что подобная наглядность никак не связана с образно-художественной стороной музыкального сочинения. Предлагаемые способы развития восприятия лишают возможности саму музыку стать для ребенка путем ее познания.

В практике музыкального воспитания необходимо использовать такую наглядность, которая обусловлена самой сущностью музыки как самостоятельного слухового интонационно-временного искусства, содержательной интонационно-звуковой формой произведения и собственно музыкальной деятельностью детей.

Учить своих воспитанников прослеживать, осмысливать и оценивать совершающиеся в музыке интонационные процессы, акцентировать слуховую направленность музыкально-воспитательных систем можно считать основополагающими установками отечественного массового музыкального воспитания. Не отказываясь от разных форм зрительной наглядности на уроках музыки, необходимо соблюдать гармонию во взаимодействии слуховой, зрительной наглядности, практического действия с музыкой.

К **практическим методам** в общей педагогике относятся методы, направленные на получение информации в процессе действий, формирующих практические умения и навыки (различные упражнения, лабораторные работы, решение задач, моделирование и т.д.).

Активное взаимодействие с музыкой, ее сочинение, воспроизведение в разных формах исполнительской деятельности, моделирование интонационно-звукового процесса – все это по своей сути можно рассматривать как группу практических методов, составляющую диалектическое единство с методом слуховой наглядности. «Наблюдение музыки, – отмечал Б.В. Асафьев, – прежде всего, ведет к обострению слуховых впечатлений... и, следовательно, к обогащению нашего жизненного опыта и нашего знания о мире через слух..., но необходимо вызвать в слушателе инстинкт исполнителя. Надо, чтобы возможно большее число людей активно, хоть в самой меньшей мере, но соучаствовало в воспроизведении музыки. Только тогда, когда такой человек ощутит изнутри материал, которым оперирует музыка...»

Участие в хоре создает возможность весьма быстрого роста музыкального сознания и восприимчивости, к тому же, если еще

исполняются произведения с развитым, подвижным и самостоятельным движением голосов. Всякое пояснение извне, как бы совершенно оно ни было, раскрывает значение технических терминов, уясняет смысл той или иной формы, но оно не в силах дать понимание музыки, исходящее не от сухого анализа средств воплощения, а от живого ощущения и непосредственного чувствования. Личное участие в воспроизведении развивает эти свойства, ибо нельзя воспринять всем существом, а не рассудком только творческих достижений, если хоть на миг, на малый момент жизни не почувствовать себя творцом или соучастником носителем чьих-либо творческих замыслов, то есть исполнителем.

Та же закономерность действует и при восприятии инструментальной музыки детьми. Наиболее эффективно восприятие в том случае, если включается активность не только слуховая, но и зрительная, и моторно-двигательная. Исследователи отмечают, что пение – активный и очень важный метод для развития восприятия музыки. В связи с этим среди действий, с помощью которых ребенок может отразить воспринимаемую музыку, особое место занимает *вокализация*, а также *пластическое интонирование, нотная, графическая запись*. Все это помогает пережить музыку, точнее понять замысел композитора, тверже и быстрее ее запомнить. В то же время долгие годы восприятие музыки отождествлялось со слушанием музыки. К активным и приоритетным видам музыкальной деятельности относились хоровое пение, игра на музыкальных инструментах и др. Главным становилось формирование умений и навыков по осуществлению этих видов деятельности.

Метод музыкального образования – это действие педагога (музыканта) направленные на достижение цели музыкального развития ученика или способы их совместной работы.

Методы музыкального воспитания опираются на общепедагогические и классифицируются:

- *по источнику знаний* (практический, наглядный, словесный, видео, аудио и др);
- *по назначению* (приобретение знаний, умений и навыков, применение их в творческой деятельности, проверка результатов);
- *по характеру познавательной деятельности* (объяснительно-иллюстративный, репродуктивный, исследовательский, игровой);
- *по дидактическим целям* (закрепление и совершенствование знаний).

Музыкальное искусство вносит свою специфику в характеристику указанных методов, определяя их задачами и целями музыкального воспитания. К таким специфическим методам относятся:

- метод наблюдения за музыкой (не навязывать, а убеждать, импровизация) Б.В. Асафьев;
- метод музыкального обобщения (активизация музыкального опыта) эмоциональной драматургии (Д.Б. Кабалецкий, Э.Б. Абдулин)
- метод интонационно-стилевого постижения музыки и моделирования художественно-творческого процесса (Л.В. Школяр).

Методы музыкального воспитания обобщенно можно определить как **наглядно-слуховые, наглядно-выразительные, художественно-практические.**

На становление и развитие методики большое влияние оказала деятельность педагогов-музыкантов Д.Н. Зарина, А.Л. Маслова, которые создали пособия по методике школьного хорового пения.

В 1906 году русский композитор С.И. Танеев совместно с Б.Л. Яворским и другими педагогами основал в Москве Народную консерваторию, где впервые вводились занятия под названием «слушание музыки». Их содержание и методику проведения разработал Б.Л. Яворский. В своей работе с детьми музыкант развивал у них музыкальное восприятие, освоение закономерностей музыкального языка, формировал творческие способности обучаемых.

Музыкально-педагогическая деятельность В.Н. Шацкой была направлена на ознакомление детей с лучшими образцами русской и зарубежной музыки, изучение народного творчества, основ музыкальной грамоты. Музыка рассматривалась как важное средство нравственно-эстетического воспитания. Основную задачу предмета музыки известный композитор Б.В. Асафьев видел в формировании музыкальных вкусов, музыкального мышления обучаемых: «Никогда не следует отказываться от утверждения интеллектуального начала в музыкальном творчестве и восприятии. Слушая, мы не только чувствуем или испытываем те или иные состояния, но и дифференцируем воспринимаемый материал, производим отбор, оцениваем, следовательно, мыслим».

Таким образом, в формировании методики музыкального воспитания большое значение имеет использование высокохудожественных произведений, знание музыкальной грамоты, развитие музыкальных способностей, применение на уроке музыки новых видов музыкальной деятельности: слушание – восприятие, движение под музыку, детского творчества.

Тема 4.8. Планирование урока музыки как творчество учителя

Основная задача педагога на уроке музыки – эстетически развивать учащихся и самому получать удовлетворение и радость от своего труда. Урок – это порой невидимая с первого взгляда напряженная работа,

требующая от учителя больших волевых усилий и концентрации внимания, гибкости мышления и быстрой реакций в различных педагогических ситуациях. Урок музыки – основная форма организации музыкального воспитания в школе. И хотя возможны музыкальные кружки, факультативные занятия, но урок музыки, охватывающий всех детей, никогда не потеряет своего значения.

Урок может включать различные виды музыкальной деятельности учащихся: пение, музыкально-ритмические движения, игру на детских музыкальных инструментах, слушание музыки. Для разучивания песни, танца, слушания музыкального произведения требуется несколько уроков, поэтому на одном и том же занятии происходит знакомство с новыми музыкальными произведениями, продолжение разучивания частично усвоенных ранее, повторение пройденных. Например, на уроке в 1 классе учащиеся исполняют русскую народную песню «Кукушка», продолжают разучивание песни А. Филиппенко «Бравые солдаты», слушают уже знакомое по прошлому занятию вступление к опере Н.А. Римского-Корсакова «Садко» «Океан – море синее», принимают участие в музыкально-дидактической игре «Догадайся, кто поет», разучивают игру «Плетень». Следовательно, каждый последующий урок продолжает предыдущий. Для уроков музыки характерна особая эмоциональная атмосфера, что вполне естественно и необходимо, ведь музыка – «язык чувств». Она волнует, вызывает у ребят определенные настроения и переживания. Полученные впечатления усиливаются под воздействием педагога, который передает свои чувства не только в выразительном исполнении произведения, но и в слове, мимике, жестах. Концентрируя внимание учащихся на звучании музыки, развивая их воображение, он помогает им войти в мир музыкальных образов, ярко ощутить их выразительность.

Несмотря на общие черты, каждый урок своеобразен, это заложено уже в его замысле. Известно, что хорошая организация любого дела – половина успеха, и это в полной мере относится к уроку музыки. В нем все должно быть продумано: цель и задачи, содержание и структура, средства и методы, иначе невозможно достичь никаких положительных результатов. Подготовка к уроку зависит от педагогических умений, мастерства учителя, обеспечивающих выявление воспитательных, образовательных и развивающих возможностей музыкального материала, а также путей их реализации. Для успешного решения задач музыкального воспитания требуется глубокое изучение произведений, их отбор в соответствии с возрастными особенностями и музыкальной подготовкой учащихся.

В содержание урока входят произведения, различные по характеру, настроению, поэтому для достижения его целостности важно определить его структуру: последовательность различных видов музыкальной деятельности. Продумывая эмоциональный рисунок урока, переход от одного произведения к другому, учитель стремится поддержать необходимый эмоциональный настрой, найти приемы переключения учащихся. При построении урока важно учитывать также степень физической, умственной и эмоциональной нагрузки ребят, особенности каждого класса. Например, из-за непродолжительности сосредоточенного внимания младших школьников целесообразно своевременно менять виды их деятельности, чтобы не снижался интерес и увлеченность детей на уроке; сложную песню, танец эффективнее разучивать в течение нескольких уроков, а не за счет увеличения нагрузки и времени на одном-двух занятиях; после разучивания трудных музыкально-ритмических движений учителю не стоит переходить к пению, которое требует спокойного, уравновешенного дыхания и сосредоточенности. Безусловно, надо учитывать и место урока в расписании: идет ли он первым, третьим или шестым в этот день. На последних уроках заметна усталость ребят, поэтому нужно обратить внимание на чередование различных видов работы, применять методы, стимулирующие интерес. Имеет значение и то, после какого предмета проводится урок музыки. Занятие, следующее за уроком труда и особенно физкультуры, лучше начинать с деятельности, которая позволяет снять возбуждение учащихся и настроить их на вдумчивую работу. В каждом конкретном случае педагогу необходимо иметь в виду и особенности класса, интерес ребят к той или иной музыкальной деятельности, уровень их подготовки.

Итак, сделать структуру будущего урока гибкой, соответствующей реальным условиям, можно только при творческом подходе учителя к своей работе, именно это делает каждый урок неповторимым. От одного урока до другого проходит целая неделя, наполненная другими уроками, впечатлениями, не имеющими никакого отношения к усваиваемым музыкальным произведениям, но надо стремиться, чтобы у ребят осталось целостное впечатление и интерес к ним. В принципе урок должен проходить по заранее продуманному плану, но совместная деятельность педагога и учащихся – это всегда живой процесс, который невозможно предусмотреть во всех деталях. Невозможно предвидеть некоторые неожиданные ситуации, да и нельзя дать совет по каждому конкретному случаю. Иногда из-за непредвиденных обстоятельств требуется перестроить урок на ходу. Профессиональный опыт позволяет педагогу не теряться и в каждом случае принять необходимое решение. В результате цель урока достигается благодаря вариативности намеченной структуры.

Опытные педагоги владеют особым мастерством построения целостного урока, они умеют вести его на одном дыхании – так, что различные элементы урока переплетены и тесно связаны между собой. Используя различные методы (сравнение произведений, их фрагментов, проблемно-поисковые, игровые ситуации), они проводят учащихся через лабиринт творческих заданий, выполнение которых активизирует ребят и позволяет достичь желаемых результатов.

Всем известно, что качество современного урока в значительной мере определяется активностью учащихся. Проблема активности решается не только благодаря интересному построению урока и применению методов, вызывающих у ребят живой интерес. Много зависит и от индивидуального подхода учителя к каждому ученику. Несомненно, что это одна из наиболее сложных задач, стоящих перед педагогом. Ведь он встречается с учащимися всего лишь раз в неделю, а сам урок музыки представляет собой фронтальную работу с классом. Поэтому учителю важно знать своих учеников, помнить об их сильных и слабых сторонах, интересах и склонностях, уметь проникнуть в мир ребенка, оптимистически оценивать возможности каждого. На уроке необходимо стремиться к непосредственному общению, используя такие приемы, как наводящие вопросы, подсказки вполголоса, вопросительный или недоумевающий взгляд, одобряющий кивок. Чрезвычайно действенными средствами являются также жесты и мимика учителя.

Возможности для индивидуального подхода к учащимся имеются в разных видах музыкальной деятельности, но особенно благоприятны они при разучивании двух-, трехголосных произведений, сопровождения на детских музыкальных инструментах, когда учитель дает самостоятельные партии в соответствии с возможностями ребят. Дифференцированные задания пробуждают интерес, а их успешное выполнение способствует активному музыкальному развитию ученика. Оценивая результаты, помогая чище спеть или правильно исполнить ритмическое сопровождение, учитель развивает у ребенка самоконтроль. Чтобы ученики, у которых возникают трудности, поверили в свои силы, необходимо отмечать и всячески подчеркивать их даже самые незначительные успехи в работе. Индивидуальный подход к учащимся способствует в то же время и воспитанию чувства ответственности за качество выполнения задания и своей причастности к совместному исполнению произведения. При удачном исполнении у ребят возникает чувство радости и удовлетворения.

Современный урок музыки трудно себе представить без специального оборудования. Эстетическое оформление кабинета может быть самым разным, но оно должно способствовать созданию атмосферы,

необходимой для урока искусства. На уроке нужны детские музыкальные инструменты, технические, наглядные средства. От их качества, своевременной подготовки и умелого применения во многом зависит успешное проведение урока. Сегодня учителю трудно обойтись без видеозаписи, которая позволяет знакомить ребят с музыкальными произведениями в различном исполнении (оркестр, хор, ансамбль), расширить их представление о звучании отдельных музыкальных инструментов и выразительности человеческого голоса. При наличии магнитофона, компьютера педагог может на уроке фиксировать исполнение песен, детских импровизаций и сразу давать их учащимся прослушивать и оценивать. К числу технических средств, применяемых на уроках музыки, относится также аудио- и видеоаппаратура, помогающая усилить эмоциональное воздействие музыки.

В последнее время заметно больше стало использоваться на уроках музыки разнообразных наглядных средств. Это иллюстрации, репродукции картин, созвучные теме, образному содержанию музыкальных произведений. Они способствуют созданию определенного настроения, пробуждению у детей эмоциональной отзывчивости, необходимой для восприятия музыки. Однако обращаясь на уроке к другим видам искусства, учитель должен помнить, что перед ним произведения, имеющие свой язык и свои возможности, поэтому их использование требует особого мастерства, искусствоведческих знаний и высокой культуры. Чрезмерно обильное, неумелое применение наглядных средств не только не приносит пользы, но может даже оказаться вредным. Оно уводит учащихся от восприятия музыки, побуждает к ее сюжетному толкованию, нарушает связь между учеником и музыкальным произведением, которое как бы уходит на второй план. Очень важно использование на уроках наглядных пособий, способствующих развитию музыкального слуха детей. С помощью нотных таблиц происходит овладение навыками пения по нотам, более быстрое разучивание песен, попевок, мелодий. Нотная запись помогает добиться их чистого интонирования и запоминания. В первом классе наглядные пособия необходимы для музыкально-дидактических игр и специальных заданий. Например, с помощью нот-кружочков дети выкладывают на фланелеграфе (доске, обтянутой фланелью, на которой легко держатся любые условные карточки, также подклеенные фланелью) или магнитной доске направление движения мелодии; определяя звучание детских музыкальных инструментов, показывают карточки с их изображением. Применение на уроке технических и наглядных средств обучения должно быть глубоко продуманным и не превращаться в самоцель. Их разумное использование, соответствующая дозировка и

качество обеспечивают успешное решение задач музыкального воспитания и развития учащихся.

Таким образом, подготовка и проведение урока всегда требуют от педагога творческого подхода, активного проявления его знаний, умений, профессиональных компетенций, опыта творческой деятельности. Будучи результатом творчества учителя, урок музыки обладает удивительной силой эмоционального воздействия на внутренний мир учащихся, пробуждает интерес к музыке, потребность общения с ней.

В соответствии с тематическим построением программы выделяются определенные типы урока музыки: урок введения в тему, урок углубления темы, урок обобщения темы, уроки-концерты. Рассмотрим их краткую характеристику.

Главным признаком урока введения в тему является наличие в его содержании характеристики нового знания. Процесс введения в тему, как правило, состоит из трех основных моментов:

1. Активизация накопленного ранее музыкального опыта учащихся, усвоенных ранее тем, знакомого музыкального материала в процессе усвоения нового знания.

2. Новый материал демонстрируется на основе создания поисковой ситуации, в ходе которой учащиеся, воспринимая музыку, приходят с помощью учителя к решению поставленной перед ними задачи.

3. Первоначальное обобщенное представление о новом знании закрепляется в процессе восприятия новых произведений.

Содержание каждой темы четверти, ее место в программе, структура, связи с предшествующими и последующими знаниями специфичны, поэтому уроки введения в тему нестандартны и разнообразны.

Главным признаком урока углубления темы является наличие в его содержании новой характеристики ключевых знаний. Уроки этого типа составляют большинство в каждой четверти. Их содержание конкретно изложено в программе, но, как и на уроках введения в тему, музыкальный материал, формы и средства обучения могут уточняться.

Процесс углубления темы включает обычно:

– активизацию имеющегося музыкального опыта учащихся;
– привлечение разнообразных средств и приемов обучения для активизации познавательных способностей учащихся в процессе изучаемой темы;

– закрепление нового качества понимания темы в процессе восприятия различных произведений с использованием разнообразных форм и видов учебной деятельности учащихся.

Особенностью уроков обобщения темы является наличие в его содержании целостной, обобщенной характеристики ключевых знаний,

которые изучаются в данной четверти.

В отличие от уроков введения в тему и углубления темы музыкальный материал, формы и виды музыкальной деятельности учащихся на уроках данного типа в программе не конкретизированы. В зависимости от того, как учащиеся данного класса усвоили тему в течение четверти, педагог определяет содержание музыкального материала и выбирает соответствующие средства и приемы обучения.

Целью уроков-концертов является демонстрация уровня музыкальной культуры учащихся. Педагог наглядно показывает, насколько повысился у детей интерес к музыке, в какой мере усвоено тематическое содержание программы, каков исполнительский уровень учащихся, в чем проявляется у детей опыт творческой учебной музыкальной деятельности.

Кроме традиционных типов уроков музыки в современной образовательной практике используются уроки-сказки; уроки-путешествия; уроки-презентации и др.

Виды музыкальной учебной деятельности на уроке музыки включают пение, музыкально-ритмические движения, игру на детских музыкальных инструментах, слушание-восприятие музыки, а также музыкальную грамоту. Их характеристика рассмотрена в темах 4.2–4.6.

Для уроков музыки характерна особая эмоциональная атмосфера, поэтому их отличают своеобразие и неповторимость.

Подготовка к уроку зависит от педагогических умений, мастерства учителя, обеспечивающих выявление воспитательных, образовательных и развивающих возможностей музыкального материала, а также способов их реализации. Для успешной работы по музыкальному воспитанию учащихся педагогу требуется качественное изучение музыкальных произведений, их выбор в соответствии с возрастными особенностями учащихся, их музыкальной подготовкой и ценностными ориентациями.

В содержание урока входят произведения, различные по характеру, настроению, поэтому как отмечают Л.Г. Дмитриева и Н.М. Черноиваненко для достижения его целостности важно определить его структуру: последовательность различных видов музыкальной деятельности.

Планирование работы как творчество учителя

Решение задач музыкального воспитания школьников требует от педагога тщательного планирования работы. Опираясь на педагогический опыт и творческое воображение, необходимо представлять себе перспективы музыкального воспитания, связь уроков и внеклассных занятий. Только тогда можно последовательно и систематически развивать интересы и вкусы учащихся, их музыкальные, творческие способности, формировать ценностные ориентации, убеждения, навыки и умения.

Начинающие учителя нередко полагают, что для работы важно иметь музыкальный материал, программу, методические пособия, и мало задумываются над тем, как их лучше использовать. Однако реализовать воспитательные, образовательные и развивающие возможности музыкального материала на занятиях при существующем дефиците времени, организовать сотрудничество учителя и класса оказывается труднее всего.

Опытные учителя, творчески относящиеся к своему делу, придают большое значение планированию как важному условию целенаправленной организации уроков и внеклассной работы. В нем необходима взаимосвязь трех перспектив. Первая из них – далекая, представляющая итог работы по музыкальному воспитанию в целом; вторая – средняя перспектива, в основе которой лежит конкретная цель предстоящей системы занятий, и, наконец, третья – это ближайшие задачи, определяющие повседневное планирование. Предлагаем примеры планирования трех названных перспектив (Таблица 1).

Таблица 1

Классы	Темы	Время изучения
I	Музыкальные жанры, содержание музыкального произведения,	1-е полугодие
I	Выразительность и изобразительность как пути воплощения музыкального содержания	2-е полугодие
II	Путешествие в музыкальные страны	1-е полугодие
II	Выразительные краски музыкальной речи. Простые формы музыкальных произведений	2-е полугодие
III	Характер, интонация музыкальной речи	1-е полугодие
III	Развитие музыки, выразительная сущность простых музыкальных форм	2-е полугодие
IV	Музыкальная культура Беларуси	1-е полугодие
IV	Музыкальное путешествие	3-я четверть
IV	Композитор – исполнитель – слушатель	4-я четверть

Исходя из учебного плана конкретного учебного заведения, темы могут варьироваться. Педагог, исходя из содержания каждого урока, темы четверти, а также особенностей класса, музыкального развития учащихся, должен самостоятельно определить конкретные воспитательные, образовательные и развивающие задачи.

Поиски системы музыкального воспитания заставляют учителя выйти за рамки одного, ближайшего урока, который всегда живет во взаимодействии с другими, в единстве темы, связанной с предыдущими и последующими занятиями. При тематическом планировании учитель видит как систему уроков, так и каждый урок в отдельности. Так, например, в III классе раскрытию темы «Принципы музыкального разлития» может быть посвящено несколько уроков, на которых учащиеся узнают о выразительных возможностях вариационности, повтора, контраста. Эти уроки непременно связаны по содержанию с предшествующими темами: «Содержание музыкального образа», «Выразительность и изобразительность как пути воплощения музыкального содержания», «Язык музыки, его особенности», «Простые формы музыкальных произведений», а также с последующей – «Выразительная сущность простых музыкальных форм». Накопленный опыт будет способствовать формированию у учащихся представлений о выразительных возможностях простейших музыкальных форм.

Основой творческого планирования является методический замысел, то есть идея, объединяющая задачи, которые могут быть решены в работе над темой, и средства их решения. В замысле всегда отражается восприятие учителем музыкальных произведений, их осмысление, представление об учениках, уровне и возможностях их музыкального развития и, самое главное, понимание цели музыкального воспитания. Поэтому одна и та же тема у разных учителей или у одного учителя в разных классах планируется неодинаково. В работе каждого учителя неизбежны пробы, сомнения, поиски лучших вариантов. В итоге возникает решение, которое в данных условиях является наиболее удачным.

Тема 4.9. Планирование внеклассной музыкальной работы

Музыкальные кружки

Музыкальное воспитание в школе не следует ограничивать рамками одного урока в неделю. Хорошим дополнением является внеклассная музыкальная работа. Она должна быть тесно связана с работой групп продленного дня и тщательно спланирована. Участие во внеклассной работе открывает перед школьниками возможность углубленно заниматься тем, что их влечет. Учитель же, занимаясь с заинтересованными учащимися, имеет возможность больше приобщать их к музыке, формировать самостоятельность и творческую активность.

Организуя внеклассную работу по музыке, следует помнить, что:

– все виды внеклассных музыкальных занятий должны быть направлены на нравственно-эстетическое воспитание школьников, формирование их музыкальных вкусов и интересов;

– широкое использование различных методов должно способствовать пробуждению художественных интересов, развитию художественного воображения, музыкальных, творческих способностей учащихся;

– необходимо воспитывать у учащихся интерес к просветительской работе, стремление пропагандировать музыкальную культуру.

Успех всей разнообразной работы по музыкальному воспитанию во многом определяется тем, насколько ребята овладевают различными видами музыкальной деятельности и испытывают потребность в ней. На формирование их интересов и вкусов большое влияние оказывают семья, средства массовой информации, сверстники, и это нужно учитывать в каждом конкретном случае.

Хоровые кружки объединяют учащихся по возрастам: младших школьников (I–IV классы) и подростков (V–VIII классы). Возможна организация и подростковых хоров из учащихся V–VI и VII–VIII классов. Большое воспитательное значение имеет создание общешкольного хора или оркестра, объединяющего все коллективы для исполнения заранее намеченных произведений.

Организация хорового коллектива начинается с приема желающих. Учитель музыки обычно старается привлечь тех, кто, по его мнению, может успешно заниматься пением, но и не отказывает тем, кто сам изъявляет желание петь. Ведь практика показывает, что у каждого здорового ребенка можно развить музыкальные способности, включая и певческий голос, а настойчивость и устремленность ребят помогают достичь хороших результатов. Для прослушивания в хор учащемуся можно предложить спеть любимую песню без поддержки музыкального инструмента. Если ученик затрудняется в выборе, то учитель напоминает ему самые популярные мелодии, соответствующие данному возрасту. Исполнение песни без инструментального сопровождения позволяет оценить качества его голоса и слуховые данные. Затем для более полного определения музыкальных способностей можно предложить пропеть эту же песню от разных звуков, повторить за учителем какой-либо мотив, прохлопать заданный ритмический рисунок. Таким образом создается объективная картина о возможностях ученика, что позволяет наметить пути его дальнейшего музыкального развития. Младшие школьники, как правило, стеснительные и немного скованные, поэтому их прослушивание лучше проводить небольшими группами.

Обычно в хор принимают 40–50 учащихся. При большом количестве участников учителю трудно осуществлять индивидуальный подход к каждому ученику. Продолжительность занятий зависит от возраста школьников. С младшим хором целесообразно заниматься не более 40

минут два раза в неделю, а с подростками одно занятие может длиться два академических часа с перерывом. Каждое занятие нужно тщательно планировать, стремиться делать их разнообразными и увлекательными.

Для успешного развития музыкальных способностей и формирования певческих навыков учителю необходимо знать особенности механизма звукообразования у детей различного возраста. Ведь голос ребенка – чрезвычайно тонкий инструмент, требующий к себе бережного отношения и постоянного внимания. Необходимо иметь в виду, что в последние десятилетия часто наблюдаются случаи раннего физического развития детей, что влечет за собой и более быстрое становление голосового аппарата. Следить за индивидуальными изменениями голоса каждого ученика поможет запись на магнитофон отдельного певца при коллективном исполнении (микрофон можно поднести в процессе пения к любому хористу), а также предложение кому-либо из учащихя отдельно спеть свою партию – учитель оценивает исполнение.

Поскольку характерные признаки низких и высоких голосов формируются к 10–11 годам, то у младших школьников это деление довольно условное. Чуткость педагога, его опыт могут подсказать, в какую хоровую партию лучше определить ребенка. Временные трудности голосообразования в период мутации не должны являться поводом для прекращения занятий в хоре. Практика доказала их целесообразность при максимальном внимании к охране детского голоса. Можно заниматься с подростками, но не утомлять их, давать задания в соответствии с их возможностями, учитывая тесситурные условия. Кроме того, при правильном режиме пения период мутации проходит более гладко.

Как отмечалось ранее, в вокально-хоровой работе значительное место отводится специальным упражнениям, которые применяются для совершенствования звучания голоса, формирования необходимых навыков и умений. У хористов важно воспитывать сознательное и заинтересованное отношение к исполнению упражнений, как и к работе над любимой песней. Это будет способствовать созданию благоприятных условий для успешного овладения певческими навыками, которые требуются для освоения музыкальных произведений. В хоровой практике используются различные упражнения. Одни применяются для того, чтобы настроить певческий аппарат. Это так называемые распевания, которые повторяются на каждом занятии, дополняются новыми и способствуют формированию звукообразования, определенных навыков, например артикуляции, дыхания, двух-голосия. Другие упражнения связаны с разучиваемым репертуаром, то есть строятся на его материале и направлены на преодоление конкретных трудностей. Исполнение упражнений не должно

превращаться в их механическое повторение, которое не дает положительных результатов.

Развитие певческого голоса и музыкальных способностей учащихся во многом зависит от умения учителя выбирать музыкальный репертуар, видеть его воспитательные, развивающие возможности и трудности исполнения. В репертуаре обязательно должны быть народные песни, сочинения классиков и современных авторов. В работу целесообразно включать несколько произведений разной степени сложности (безусловно, соответствующих возможностям хористов), различных по характеру, содержанию. Тогда учитель может гибко строить занятия, переключая внимание учеников и меняя нагрузку, избегать их переутомления и решать поставленные задачи.

Разучивание произведений в хоровом коллективе может происходить по-разному, но в любом случае в соответствии с принципом единства художественного и технического. На первых порах работы над песней возможно в какой-то мере преобладание технических задач, на более позднем этапе – творческих; формальное же разделение задач на технические и художественные всегда отрицательно сказывается на результатах.

При разучивании произведений учителю важно использовать различные методы, стимулирующие интерес и активизирующие певческую деятельность школьников. Например, в младшем хоре созданию необходимой эмоциональной атмосферы, поднимающей тонус маленьких певцов, помогают игровые ситуации. С накоплением опыта интерес к исполнению произведения усиливается анализом выразительных средств, стремлением к созданию собственного исполнительского плана и его воплощению. Приобщение ребят к анализу исполнения произведений необходимо не только на занятиях, но и после концертных выступлений. Осознавая впечатления, хористы сами могут отмечать достигнутые успехи и имеющиеся недостатки.

Хоровой репетиционной работе предшествует тщательный подготовительный этап, который включает анализ музыкально-поэтического текста, выучивание хоровых партий и партитуры в целом, исполнение произведения на инструменте, составление плана его разучивания с хором.

Большое значение имеет начальный этап работы над разучиваемым произведением, на котором определяются задачи и диагностируются умения. Репетиционная работа не всегда приносит желаемые результаты, поскольку требует многократного повторения и закрепления музыкального материала. Детям младшего школьного возраста необходимо объяснять, что сценическое мастерство хоровых коллективов достигается в условиях систематического репетиционного процесса. С этой целью можно

прослушать записи профессиональных и детских хоровых коллективов, обращая внимание на качество хорового исполнения. Среди наиболее типичных ошибок хормейстера является слабая конкретизация замечаний, касающихся качества пения, несвоевременная остановка хора с целью исправления звукообразования, метроритма, темповых, дикционных, других исполнительских трудностей, сокращение упражнений по выработке правильного вступления и окончания фраз, интонационной четкости. Для преодоления вышеуказанных недостатков в вокальной хоровой практике студентам необходимо осуществлять комплексный подход к вокально-хоровому исполнительству, применяя основные методические принципы и приемы работы с хоровым коллективом, реализовать собственный показ правильного вокального исполнения.

Учитывая рекомендации педагога и собственный начальный опыт дирижирования хором, студент на следующем этапе работы самостоятельно анализирует вокально-хоровые навыки. Для более успешной диагностики этих умений, как показывает вокально-хоровая практика, целесообразно разделять их на такие составляющие, как унисонно-тембральный, динамический ансамбли хора, метроритмическая четкость, правильная дикция и другие. Так, например, анализируя произведения с точки зрения метроритмических трудностей, студенты заранее определяют соотношение акцентов, сильных и слабых долей в такте, их зависимость от текстов произведения. Определяя особенности работы над тембрально-унисонным ансамблем, следует учитывать необходимость мягкого звукообразования, исходя из возрастных характеристик детского голосового аппарата. Начинаящий хормейстер при этом выделяет также возможные нарушения в звукообразовании, связанные с трудноисполняемыми скачками мелодии, формированием гласных и согласных звуков, определяет технические вокально-хоровые средства для правильного исполнения. Отмечая трудности в произведении, студентам следует обратить внимание на появление динамических оттенков в связи с вокальной согласованностью различных по силе звучания голосов; определить причины ускорения или замедления темпа в связи с динамической характеристикой произведения; выяснить взаимосвязь динамики произведения с художественным образом, общим характером произведения.

Определенную трудность для начинающего специалиста представляет дирижирование хоровой партией с одновременным ее проигрыванием на инструменте. В этих условиях полезно вырабатывать навык игры на инструменте поочередно, то одной, то другой рукой. Дирижуя хоровой партией целесообразно сразу вырабатывать

правильный показ вступления и снятия, динамики и тембра, дыхания и звуковедения, темпа исполнения и характера музыкального образа.

Важным моментом в работе начинающего дирижера является вокальное исполнение хоровой партии. Если практикант использует при этом дирижерский жест, он должен быть выразительным, точно отражающим пение. Такой подход бывает полезным, но на начальной стадии работы над хоровым произведением или в трудноисполняемых местах. Однако пение вслух хоровых партий одновременно с дирижированием на заключительном этапе работы над произведением может помешать дирижеру сосредоточиться на общем слуховом восприятии, решении других технических задач.

Работая с хором, студенты должны внимательно следить за точным вступлением, ровным ансамблем, ритмическим равновесием, однородным тембральным звучанием. В процессе репетиционной работы целесообразно останавливать разучивание или исполнение произведения, если необходимо устранить недостатки пения, дать рекомендации по вопросам ансамблевого звукообразования, динамической звучности, формированию других вокально-хоровых умений и навыков.

Особое внимание следует уделить установлению контакта и доброжелательной атмосферы с детским коллективом. Требования по устранению вокально-хоровых недостатков, совершенствованию определенных технологических элементов исполнительства должны быть точными, конкретизированными, обоснованными. Необходимо тщательно прорабатывать музыкальные отрывки со сложной мелодической линией, метроритмическими трудностями, добиваясь при этом единой манеры звукоизвлечения, мягкой тембральной окраски, равновесия партий.

Таким образом, студенты психолого-педагогических, музыкально-педагогических факультетов, работая с детским хором, приобретают профессионально значимые умения и навыки: диагностика унисонно-ансамблевого вокально-хорового звучания, достижение правильного звуковедения и звуковой окраски, выработка тембровой выразительности и динамических контрастов, освоение темповых и метроритмических характеристик произведения, работа над ансамблем, строем, другими средствами музыкальной выразительности.

Распевание хора организует и дисциплинирует детей и способствует образованию певческих навыков: дыхание, звукообразование, звуковедение, правильное произношение гласных, (см. раздел 4.4.).

Чтобы сосредоточить детей, привести их в рабочее состояние, хорошо начать распевание как бы с «настройки». Петь в унисон закрытым ртом (на одном звуке). Это упражнение поется ровно без толчков при

умеренном темпе и непрерывном дыхании (цепном), мягкие губы не совсем плотно сомкнутые. Начало звука и его окончание должны быть определенными. В дальнейшем это упражнение можно петь с ослаблением и усилением звучности (< >) на слоги *ма*, *на* и *да*. Это упражнение приучит детей округлять и собирать звук, сохранить правильную форму рта при пении гласной «А», а также следить за активным произношением букв «Н, Д» упругими губами. Очень удобно петь на слоги *лю*, *ле*, потому как это сочетание очень естественно и легко воспроизводится.

Это упражнение может быть полезным для развития динамического диапазона, если начать со средней звучности. Ноту петь на *mf*, следующую на *mp* и так чередуя. Этот принцип пропевания надо оставлять на всех высотных положениях звуков. По мере того как продвигаются успехи пения на одной ноте с ансамблем унисона, следует постепенное расширение диапазона (секунда, терция, кварта и т.д.).

Следующее распевание – поступенное нисходящее или восходящее движение, так как в зависимости от движения звучание голоса настраивается на фальцетное или грудное. Диапазон этого распевания *до 1 октавы – си 1 октавы* октавы в хроматической последовательности.

Можно предложить распевание с буквой «И», что очень помогает уйти от глухого звучания, устранить носовой призыв, развивает энергетику. Также целесообразно упражнения пропевать сверху вниз на те же слоги. Но при пении сверху вниз педагог должен следить за формированием верхнего звука и при переходе на полутоны петь их «узко», иначе остальные звуки потеряют высокую певческую позицию и интонацию.

Одна из основных задач хормейстера научить хор петь *legato*. Кантилена – основа пения. За штрихом *legato* следует и другие штрихи: *non legato*, *marcato*. Причем обучение петь на *legato* способствует закреплению навыка дыхания, развития широкого и цепного дыхания. Плавность в пении и необходимость следить за скоростью и одномоментностью переходов – необходимость для кантилены в пении.

Когда достаточно прочно усвоено *legato*, *non legato*, *marcato*, следующие упражнения исполняются на *staccato*. *Staccato* требует более техничного и глубокого владения мышцами при дыхательной опоре звука, четкой фиксации на высоком положении звука и чистого интонирования на высокой вокальной позиции. Целесообразно менять штрихи: со *staccato* переходить на *legato*. При пении на *staccato* необходимо следить, чтобы при исполнении гласных перед атакой не допускался призыв согласного «Х», а при *legato* наблюдать, чтобы не было толчков при переходе на звуки.

Желательно, чтобы дети к концу 1 полугодия освоили пение трезвучий, следя за формированием звука, без нажима на горло на слоги «ни», «на».

Распевки существуют и для расширения динамического диапазона. Так называемые нюансы (крещендо, диминуэндо) вводятся постепенно. Здесь необходимо обратить внимание на то, чтобы тонус мышц голосового аппарата оставался таким же активным на пиано, как и на форте. В работе над динамикой следует избегать резкого перехода к *p* или *f*, это должно быть плавное изменение звучности, что является сложным в хоровой практике.

В вокально-хоровой работе исполняются упражнения на развитие подвижности голоса. Начинают обычно с умеренных темпов и постепенно переходят к более быстрым. Когда дети приобрели опору певческого дыхания, полезно дать упражнения на слоги «хи-хи», поступенно в диапазоне квинты, вниз и вверх по полутонам в умеренном и быстром темпах.

Примерно через 1,5–2 месяца после начала занятий можно применять упражнения на филирование звука. Это позволяет детям тренировать дыхание, опору звука, петь по руке дирижера и приобретать навык динамической гибкости.

Вокально-хоровая работа над тембром предполагает сглаживание регистровых переходов, т.е. одинаковое выравнивание звучания голоса на всех участках диапазона. Для подобного рода упражнений сначала используют восходящее и нисходящее поступенное пропевание звуков, затем использование скачков с заполнением. Расширение скачков происходит постепенно, в зависимости от того, насколько успешно проходит работа и как быстро дети освоят ее элементарные принципы.

Навыки, формирующиеся во время распевок, становятся рефлексорными, в одном упражнении можно вырабатывать несколько навыков. Эти упражнения обязательно должны быть выбраны в определенной последовательности, но это не значит, что нужно выбирать много распевочных упражнений, поскольку такой метод будет перегрузкой голосового аппарата детей.

Итак, опыт учителя и его искренняя любовь к хоровому искусству во многом определяют успешное решение задач певческого развития школьников, их духовного обогащения.

В основе работы кружков обучения игре на **музыкальном инструменте** (фортепиано, баян, аккордеон) лежит индивидуальная форма работы учителя с учеником, которая создает благоприятные условия для овладения навыками игры на инструменте, активного развития музыкальных способностей, воспитания музыкальных интересов и вкусов. Естественно, что учитель строит процесс обучения, ориентируясь на возможности учащегося, его личные качества, сложившиеся интересы.

Обучение игре на инструменте доступно всем детям, независимо от способностей, и задача учителя – уделять особое внимание их

музыкальному творческому развитию, которое может успешно осуществляться благодаря умелому использованию различных видов работы: чтению с листа, импровизации, подбору по слуху. Например, у начинающих учеников часто проявляется стремление играть по слуху понравившиеся мелодии. Как правило, это мелодии популярных песен-шлягеров, которые довольно далеки от лучших образцов легкой музыки. Осознавая отрицательное влияние многих модных новинок на формирование вкуса, учитель, однако, должен не навязывать свое мнение, а, используя весь арсенал средств, подвести ученика к пониманию, что понравившаяся мелодия не представляет интереса. С накоплением опыта внимание учащихся привлекается к поиску лучшего варианта гармонизации мелодии с использованием разных видов фактуры.

Развитие творческих способностей с самого начала следует вести по пути формирования самостоятельности в интерпретации произведений, выполнения творческих заданий. Например, ученику предлагается заполнить пропущенные такты мелодии, досочинить окончание несложной пьесы, сыграть заданный мотив в зависимости от замысла с различными изменениями, сочинить вариации на ту или иную тему. На первых порах учащиеся бывают скованными и стремятся во многом подражать известным им образцам, однако важно, что у них формируются интерес и сама потребность в творчестве, которое всегда можно совершенствовать.

С первых уроков нужно вводить игру в ансамбле, при умелом руководстве это способствует активизации деятельности детей, вызывает у них интерес и увлеченность. Желательно не ограничиваться игрой с учителем, хотя она полезна и необходима, а организовывать ансамбли, состоящие из учащихся. В них могут входить ребята с различной подготовкой и играющие на разных инструментах. Чувствуя себя участниками музыкального коллектива, они ответственнее относятся к исполнению порученных партий, а совместная деятельность, направленная на решение общих художественных задач, побуждает каждого к проявлению творческой инициативы и самостоятельности.

Педагогу важно заботиться и о концертных выступлениях учеников, поощрять их участие в школьных праздниках, тематических вечерах. Формируемая таким образом музыкально-просветительская деятельность всегда способствует воспитанию положительных личностных качеств учащихся, стимулирует интерес к занятиям в кружке.

Большой интерес привлекают к себе детские фольклорные ансамбли. Их создание требует от учителя знания народного творчества, богатства его жанров и региональных особенностей. Само обращение к народной песне имеет огромное воспитательное значение. Ее освоение способствует формированию интереса к этнокультуре, что в свою очередь является

важным условием воспитания чувства любви к Родине, родному краю. Кроме того, исполнение народных песен – это по своей природе творческая деятельность, где воплощение художественного образа связано с варьированием и импровизацией текста, мелодии, движений.

Ансамбль может быть сформирован из учащихся младшего либо подросткового возраста. Уже в 6–7 лет дети с удовольствием воспринимают попевки, потешки, прибаутки, которые преподносятся в игровых ситуациях, создающих необходимый эмоциональный настрой, а использование с первых занятий простейших движений при их исполнении является началом формирования творческих умений.

В репертуар ансамбля входят доступные народные песни, характерные для того или иного региона, а также авторские сочинения, воплощающие в себе яркие народные традиции. Они должны быть понятны детям по содержанию, вызывать у них интерес и вместе с тем соответствовать исполнительским возможностям. Известно, что использование трудных произведений отрицательно сказывается на формировании навыков звукообразования, звуковедения и может привести к серьезным нарушениям в работе органов дыхания и речи.

Учителю, начинающему работу в данной области, следует особо обратить внимание на то, чтобы активное пение не переходило в форсирование звука, не имеющее ничего общего с народными певческими традициями. При освоении музыкального фольклора учащимся даются различные задания, выполнение которых развивает необходимые для исполнения творческие способности. Например, ребята сочиняют тексты на заданные ритмы, варьируют мелодии, импровизируют под музыку движения. Развитию творческого воображения помогают такие приемы: обращение к известным образам народных сказок, проведение аналогий с повадками разных зверей и птиц, являющихся персонажами произведений. Овладение творческими умениями способствует достижению органического единства слова, напева и движения в создании художественного образа. С накоплением опыта учащиеся осваивают более сложные танцевальные движения, приступают к сочинению подголосков, составлению плана исполнения песен.

Воспитанию у ребят слушательской культуры, музыкального вкуса, расширению кругозора способствует посещение концертов народной музыки, а также слушание произведений в записи с их последующим разбором и обсуждением исполнения.

Аналогичные задачи музыкального воспитания, но другими средствами решает школьный оркестр или ансамбль народных инструментов. К сожалению, сегодня таких коллективов существует не так много, однако опыт показывает, что они могут играть важную роль в пропаганде

музыкальной культуры. Так, благодаря конструктивным особенностям народных инструментов возможно довольно быстрое их освоение и при этом активное развитие музыкальных способностей учащихся. Еще в свое время В.В. Андреев (организатор и руководитель первого оркестра русских народных инструментов) обращал внимание на то, что русские народные инструменты отличаются доступностью, и даже люди с ограниченными природными данными могут успешно приобщаться к музыке.

Современные белорусские народные оркестры, как профессиональные, так и самодеятельные в большинстве своем имеют одинаковый инструментальный состав: цимбалы, трехструнные домры, семейство балалаек, баяны, клавишные, различные ударные инструменты. В некоторых случаях вводятся также аккордеоны, оркестровые или тембровые гармоника. Данный набор инструментов является наиболее распространенным. Вместе с тем в последнее время для тембрового обогащения, расширения технических и художественных возможностей народных оркестров все чаще в состав вводят деревянные и медные духовые инструменты симфонического оркестра: флейту, гобой, кларнет, фагот, трубу; народные духовые инструменты: жалейку, свирели; а также фортепиано, гитару (или электрогитару), смычковый контрабас и другие инструменты.

Каждый инструмент оркестра имеет свою ярко выраженную тембровую окраску, свои технические и художественные возможности. Их знание необходимо руководителю для обучения оркестрантов, инструментовки пьес.

Если в школе уже существует оркестр народных инструментов, то с начинающими учащимися целесообразно заниматься отдельно. Их обучение проходит в так называемой подготовительной группе. При распределении на инструменты необходимо учитывать физические и музыкальные данные каждого ученика. Например, игра на басовых инструментах (домра басовая, балалайка-бас) требует больших физических усилий, нежели на других струнных инструментах, а для овладения баяном нужна не только физическая выносливость, но и хорошие музыкальные данные. Конечно, нельзя оставлять без внимания и желание играть на том инструменте, который больше нравится. Нужно дать возможность заниматься на инструменте по желанию, а затем приступить к освоению другого, необходимого в оркестре.

Правильно подобрать репертуар для оркестра народных инструментов непросто. Прежде всего, важно исходить из художественных и технических возможностей коллектива. Произведения должны быть достаточно разнообразны и интересны для участников оркестра. На начальном этапе легче осваивать несложные пьесы, мелодичные народные песни, танцы в легкой обработке, а также популярные песни. Более

трудные художественно-исполнительские задачи стоят при освоении произведений русской и современной классики. При разучивании пьес необходимо обращать внимание на своеобразие их содержания, выразительность музыкального языка; рассказывать о композиторах, знакомить с их творчеством. Интересные занятия и умелый выбор репертуара способствуют воспитанию у учащихся интереса и любви к музыкальному искусству.

Одной из форм внеклассной работы в школе может быть организация вокально-инструментального ансамбля, рок-группы. Интерес подростков к ним объясняется многими причинами. Это, прежде всего, безудержное желание следовать моде, позволяющее чувствовать себя «современным человеком» и утверждаться среди сверстников. Кроме того, популярная музыка доступна для восприятия и привлекает своей внешней оригинальностью. Подчас подростков увлекает сам процесс игры, а не художественные достоинства исполняемых произведений, что отрицательно сказывается на формировании их вкусов, а интересы ограничиваются лишь пустым подражанием популярным рок-группам.

Практика работы показала, что интерес к современной легкой музыке можно использовать и для приобщения подростков к музыкальной культуре. С этой целью в репертуар параллельно с популярными новинками включаются лучшие образцы современной легкой музыки, народные песни. В данном случае увлеченность подростков во многом зависит от умелого и тактичного подхода к их интересам. Не навязывая те или иные произведения, важно расширять музыкальный кругозор учащихся, привлекать их внимание к своеобразию музыки, ее выразительным средствам (особенностям мелодии, ритмики, динамики и т.д.). В развитии музыкального восприятия и вкуса участников рок-групп и ВИА важную роль играют разнообразные творческие задания. Например, ребятам предлагается сравнить с оригиналом эстрадную аранжировку русской народной мелодии, ее обработку композитором-классиком или сопоставить разные эстрадные аранжировки одной и той же песни и выбрать лучший вариант. Благодаря освоению музыкального языка учащиеся в дальнейшем смогут создавать и собственные аранжировки мелодий, сочинять свои песни.

Таким образом, приобщение к лучшим образцам современной легкой музыки оказывает на подростков положительное воздействие, а решение образовательных задач способствует их музыкальному развитию.

В детский музыкальный театр можно привлечь широкий круг школьников, имеющих различные интересы, так как для постановки оперного спектакля необходимы солисты, хор, танцевальные группы, участники массовых сцен, художники, декораторы, осветители и т.д.

Каждый ученик, принимая участие в постановке спектакля и занимаясь любимым делом, приобщается к музыкальному искусству. Учителю необходимо выбрать для постановки детскую оперу, которая вызывала бы у учащихся интерес и в то же время соответствовала их возможностям. Если произведение найдено, следует тщательно продумать, как лучше преподнести его учащимся: увлекательно рассказать о содержании, композиторе, его творчестве, а после прослушивания произведения привлечь внимание детей к музыкальным характеристикам героев. Анализ средств музыкальной выразительности, определение характера основных тем позволяют учащимся выявить идею оперы. Она становится более близкой и понятной, если ребята запоминают главные мелодии и представляют себе произведение в целом.

Затем участники будущей постановки вместе с учителем обсуждают и подбирают исполнителей ролей. В каждом конкретном случае учитывается своеобразие музыкального образа, ведь исполнителю важно уметь петь, двигаться на сцене, а иногда и танцевать в соответствии с характером персонажа. В спектакле могут быть заняты учащиеся различных классов, что зависит от содержания оперы, ее героев и определенных художественных задач. После распределения всех ролей необходимо продумать и дальнейшую организацию подготовки спектакля, поскольку для него нужны еще костюмы, декорации.

Сначала ребята создают их эскизы, подбирают материал и, найдя лучшее художественное решение, переходят к изготовлению. Здесь нередко требуется и помощь родителей. Известно, что небрежно выполненные декорации и плохие костюмы отрицательно влияют на восприятие спектакля, а хорошее оформление не только помогает создать целостное художественное впечатление, но и поднимает настроение у артистов.

Учитель разучивает партии с каждым исполнителем, готовит дуэты, хоры, танцевальные номера, организует сводные репетиции. Педагог должен стремиться, чтобы репетиции имели творческий характер. В таком случае игра в театр становится для ребят увлекательной. Она способствует живому восприятию музыкального произведения и пробуждает желание поделиться своими переживаниями. Проявляя интерес к произведению, учащиеся могут по-своему выразительно исполнить даже трудные роли.

На завершающем этапе работы над спектаклем создаются яркие, красочные афиши, привлекающие внимание зрителей. Безусловно, подготовка к спектаклю требует большой, напряженной работы, однако его успех приносит радость и удовлетворение не только зрителям, но и участникам постановки. Чрезвычайно важно, что участие в оперных спектаклях развивает творческие способности ребят, их фантазию, воображение. Одни совершенствуют свои исполнительские возможности,

овладевают певческими, танцевальными навыками, сценическими умениями; другие, занятые оформлением, также приобщаются к музыке, решая свои художественные задачи. Необходимо отметить, что учащиеся с интересом посещают спектакли оперных театров, активно участвуют в их обсуждении, ведь теперь им есть чему поучиться. Ребята с увлечением приступают к постановкам новых оперных спектаклей, если чувствуют, что их коллектив совершенствуется и способен решать более трудные задачи. Театр может стать центром широкой и действенной воспитательной работы средствами искусства. В нем постепенно формируется постоянный состав (режиссерская группа, исполнительский коллектив, декораторы, художники, осветители), который пополняется новыми любителями театра. Учителю важно иметь в виду, что к подготовке оперного спектакля можно привлекать ребят и из других кружков. Например, хоровые номера могут исполнять участники хора; сопровождение готовится инструментальным ансамблем; костюмы, декорации делают учащиеся из кружка «Умелые руки». Объединяя усилия ребят, можно создавать спектакли более высокого художественного уровня, вызывающие интерес и увлеченность, оказывающие глубокое эмоциональное воздействие.

Таким образом, музыкальные кружки создают большие возможности для проявления склонностей, развития музыкальных, творческих способностей учащихся. Расширяя рамки урока, они имеют важное значение в воспитании музыкально-эстетических ценностных ориентаций и вкусов школьников.

Праздники и досуг

Школьные праздники являются одной из массовых форм внеклассной работы. Их тематика может быть самой разнообразной, но особое значение приобретают календарные Праздники (Рождество, Новый год, Пасха и др.), а также посвященные знаменательным датам (Международный женский день 8 Марта, День Победы и др.). Музыка в сочетании с другими видами искусства (живописью, литературой) делает праздник эмоционально окрашенным.

В школе поводятся и музыкальные праздники. Они могут быть посвящены современной песне, музыке народов нашей страны, а также событиям музыкальной жизни. Праздники должны доставлять учащимся радость, давать возможность каждому участнику проявить свои художественные способности и творческую инициативу.

Как же лучше организовать праздник? Безусловно, он всегда должен быть рассчитан на учащихся определенного возраста. Ведь то, что интересно первоклассникам, уже не увлекает учащихся IV класса и подростков. Поэтому при подготовке всегда учитываются интересы, склонности ребят,

особенности классов. В организации праздников, кроме учителя музыки, активное участие принимают классные руководители, учителя начальных классов, воспитатели групп продленного дня. К обсуждению замысла привлекаются и учащиеся, которые также входят в актив. Всем вместе необходимо найти название праздника, отражающее его идею, составить сценарий, продумать художественное оформление, подобрать литературный и музыкальный материал, распределить основные обязанности.

Большое значение придается художественному оформлению. На новогоднем празднике в центре внимания всегда красиво убранная, светящаяся разноцветными огнями елка, Дед Мороз, Снегурочка. Зал украшается снежинками, серебряным дождем, гирляндами, на стенах – изображения сказочных героев. В каждом конкретном случае важно тщательно продумывать целостность всего оформления, выразительность деталей, их количество, чтобы внимание ребят привлекало содержание праздника. Восхищение и оживление вызывают яркие костюмы персонажей, световые эффекты, а реакции школьников проявляются в веселом смехе, репликах, аплодисментах.

Музыкальные и литературные произведения, используемые на праздниках, должны быть высокохудожественными и интересными для ребят. Порой в сценарий попадают стихи низкого качества, и тогда эффект может быть прямо противоположный желаемому. Хороший же поэтический текст, воздействуя, оставляет яркие эмоциональные впечатления.

Конечно, на праздниках поют песни и читают стихи, выученные на уроках, но вместе с тем обязательно готовится и новый материал. Он разучивается постепенно, заранее, чтобы избежать перегрузки учащихся, которая отрицательно сказывается на их самочувствии.

В сценарий вводятся номера, подготовленные участниками школьных кружков: хорового, драматического, ВИА, фольклорного ансамбля, – тех, которые есть в школе. В то же время важно организовать и различные конкурсы, связанные с тематикой праздника, например на лучшее исполнение стихов, песен, танцев, оформление новогоднего костюма и т.д. С этой целью учащимся даются задания в соответствии с их интересами и способностями. Являясь источником радостных впечатлений, праздник оказывает большое эмоциональное воздействие на ребенка, обогащает его внутренний мир.

Тематические и комплексные занятия – одна из форм активного отдыха ребят в группе продленного дня, которая способствует формированию их интересов и вкусов. На тематических занятиях (вечерах), где ведущее место отводится музыке, учащиеся знакомятся с ее жанрами, творчеством русских и зарубежных композиторов. Учитывая интересы школьников, педагог может планировать различные темы,

например «Детский альбом» П.И. Чайковского, «Вечер фольклора», «Твой любимый композитор» и др.

Тематические занятия могут включать разные виды музыкальной деятельности (слушание музыки, пение, игру на детских музыкальных инструментах, музыкально-ритмические движения), что создает условия для активного развития музыкальных способностей младших школьников.

Комплексные занятия объединяют разные виды художественной деятельности (изобразительную, литературную, музыкальную), которые связаны одной темой, например «Космос», «Искусство и природа». Цель занятий – воспитание нравственных чувств – достигается благодаря активизации инициативы и творческих способностей детей.

Например, на занятии «Зимушка-зима» младшие школьники знакомятся с образами зимней природы, переданными в поэзии и музыке. Они отгадывают загадки, читают выученные стихотворения, знакомятся с новыми рассказами о зиме. Полученные впечатления ребята передают в своих рисунках, аппликациях, придумывают, как лучше украсить класс к новогоднему празднику. После выполнения задания они слушают пьесу П. Чайковского «На тройке», характеризуют настроение, переданное композитором, определяют выразительность музыкальных средств. Завершается занятие исполнением знакомых песен о зиме (Л. Книппера «Почему медведь зимой спит», Т. Попатенко «Котенок и щенок»). Насыщенность таких занятий различными впечатлениями и творческими заданиями стимулирует интерес ребят, усиливает их переживания, обогащает художественное восприятие.

Организуя досуг детей педагогу необходимо помнить о том, что народные традиции и обычаи воспитания – значительная часть этнокультурного наследия любых народов. Сохранять, изучать и передавать их своим потомкам – важное условие жизни своеобразной самобытной белорусской культуры. Сегодня для всех поколений признанным является факт существования народной педагогики как системы педагогического опыта, которая все более глубоко изучается и исследуется, признается в качестве ценного научно-практического материала многими учеными.

Народная игра в этом смысле представляет собой объединяющее многообразное явление, сложившееся на основе традиций. Характерной особенностью народных игр является то, что они тесно связаны с народным творчеством, в них много разных песен, загадок, поговорок, элементов народных обрядов. Все это, как известно, позволяет постигать народные традиции и жизненную мудрость. Игры детей в прошлом веке были своеобразной школой, в них дети учились всему необходимому, они воспитывались физически и морально, получали первые жизненные и

трудовые навыки, познакомились с народными традициями и обычаями. Значительная часть белорусских народных игр и праздников входила в структуру обрядового комплекса или ритуала. Некоторые игры развлекательного, спортивного характера исполнялись автономно. Все игровые действия связаны с явлениями окружающего мира и непосредственной жизнедеятельностью человека.

Для детей младшего школьного возраста игра сопровождается шутками, забавами, радостным настроением всех участников. В таких народных играх, как «Жмурки», «Перескочки», «Рабадан», «Чизык», «Борода», «Соловей», «Ярки», «Стрелец» и других, находят выражение многие эстетические и нравственные ценности: красота, гибкость тела и находчивость, сообразительность в поведении, ритмичность действий и смысл жестов и слов. Народная игра не имеет ярко выраженных границ в содержательно-образном наполнении и может включать танцевальность, соревновательность, карнавальность и другие виды игровой культуры.

Детские народные игры направлены на привитие трудовых навыков, физическое развитие (состязательность, координация движений, меткость, равновесие, сила, ловкость), воспитание силы воли, выносливости, умственное и нравственное развитие (внимательность, сообразительность, сосредоточенность, находчивость, творческая выдумка, управление поведением, стремление к победе), эстетическое воспитание.

Учитель имеет возможность включать в воспитательную работу школы игры, которые отражают традиции семейно-обрядовой, календарно-обрядовой жизни белорусов. В них переносят пословицы и поговорки, сказки, обычаи, обряды, которые раньше широко употреблялись в повседневной жизни. Эти игры повторяют и закрепляют моральный кодекс белорусского народа. Но их особенностью является то, что многие из традиционных элементов этих игр сегодня не находят применение в реальной жизни. Поэтому для того чтобы возродить народную традицию, необходимо игры такого типа проводить в образе театрализованных сюжетно-ролевых игр. И тут большое внимание уделяется учителю, который должен не только умело руководить проведением этих игр, но и организовывать работу по подготовке детей к ним. В этом случае у ребенка есть возможность основательно выучить свою роль, овладеть теми элементами народной традиции, которые соответствуют той или иной роли и сюжету (песни, пословицы, поговорки, загадки, обычаи и обряды).

После сознательного овладения традициями происходит творческое варьирование игровых ситуаций, и, играя в традиционную игру, ребенок перенимает богатый моральный опыт белорусского народа, воспитывается в духе его традиций. Игра выступает как своеобразная школа жизни.

Кроме игровой культуры действенным средством эстетического воспитания являются народные праздники и обряды, которые в современном обществе используются в повседневной жизни, придавая особый национальный колорит развитию белорусской народной культуры. Эти праздники сохранили в себе старинные обрядовые элементы и действия, которые изначально выполняли важную магическую функцию: в хороводах, закличках, приговорах, песнях люди стремились передать окружающей природе радостную энергию, направленную на пробуждение земли от зимнего сна, встречу весны, надежду на богатый урожай, приход чудодейственных сил, способствующих благополучию человека. С течением времени магические, обрядовые, исторические и другие мотивы в белорусском календарно-обрядовом фольклоре становятся для его исполнителей чисто традиционным элементом.

Используя народные праздники, игры, традиции и обряды, песенную и инструментальную культуру как действенное средство нравственно-эстетического воспитания, учителю следует помнить, что его задача – воспитать ребенка на основе лучших народных традиций. Для этого необходимо рассматривать указанные формы приобщения к народной культуре с педагогической точки зрения: определить главные направления воспитательного влияния, а также средства и методы народной педагогики, которые станут центральным аспектом в процессе воспитания. Чаще всего главным направлением воспитательного влияния будет морально-эстетическое воздействие. Например, учитель на первое место может поставить воспитание таких моральных ценностей, как трудолюбие, человечность, воспитание любви и преданности Родине, к родному языку. За основу можно взять эстетический аспект: фольклорное творчество, народные обычаи, традиции и обряды, природа, труд людей.

Традиционная вариативность использованных средств и методов белорусской этнокультуры позволяет быть уверенным в том, что в процессе организации и проведения мероприятий по приобщению младших школьников к национальной культуре ребенок будет воспитываться разносторонне. Например, использование народных игр, обрядов и праздников, песенно-хореографического фольклора будет не только оказывать влияние на моральное и эстетическое развитие ребенка, но и формировать его мировоззренческую позицию, национальную самоопределенность.

В последние годы одной из самых популярных форм проведения досуга подростков и старшеклассников стала дискотека. Синхронность музыки с яркими, многоцветными огнями, усиливающими энергию ритма, способствует созданию приподнятого настроения. В настоящее время накоплен опыт использования дискотек для развития познавательных

интересов в области музыки. Благоприятные условия для реализации этих целей создаются в школьной или классной дискотеке, где существует постоянный контингент ее участников. Зная подростков и старшеклассников, их способности и склонности, можно развивать их музыкальные интересы.

Безусловно, многое зависит от умелой организации дискотек. К их подготовке привлекаются школьники, имеющие разнообразные художественные и технические интересы. Ведь планирование, составление сценариев, режиссура, подбор музыкального материала, а также техническое оснащение (звуко- и светотехника) требуют проявления инициативы и самостоятельности учащихся. Помогая им, учитель должен гибко руководить совместной работой, то есть уметь учитывать интересы ребят и оказывать на них непосредственное и косвенное положительное влияние. В организации дискотек большое значение придается ведущему. Ему необходимо обладать способностью непринужденного общения, умением увлекательно рассказывать о музыке, композиторах. Сама фигура ведущего дискотеки быстро становится популярной, а его вкусы формируют отношение всех участников к воспринимаемым музыкальным произведениям. Важно, чтобы дискотеки не были похожи одна на другую. Например, они могут посвящаться новой эстрадной музыке, знаменательным датам, известным рок-группам, творчеству отдельных композиторов. Формы дискотек также различны: диско-танцзал, диско-театр и др. Хорошо, если на дискотеках постоянно стимулируется познавательная активность школьников, проводятся конкурсы и викторины, направленные на эстетическое воспитание ее участников.

Организуя досуг подростков и старшеклассников, необходимо иметь ввиду особенности истории развития популярных жанров, которая свидетельствует о стремлении каждого поколения иметь свою легкую музыку. Современные критики отмечают, что в настоящее время ее отличает эффектность звучания, где большое внимание уделяется электронным инструментам, более «выпуклым» ритмическим структурам. Используя интерес к дискотеке, педагог может помочь учащимся ориентироваться в пестром калейдоскопе эстрадной музыки. Тактично уводя от подражания и развлекательности к интеллектуальности и серьезности, он открывает перед учащимися большой мир легкой музыки, ставшей неотъемлемой частью современной музыкальной культуры.

Развитие творческих способностей у студентов по музыкальному практикуму в процессе освоения инновационных технологий

Развитие творческих способностей у студентов на индивидуальных занятиях по музыкальному практикуму включает целевой и содержательно-процессуальный компонент. Они представляют собой специфическую форму организации учебной деятельности, а также педагогические условия, способствующие активизации сопереживания художественному образу, творческого воображения и музыкального мышления студентов при изучении музыкальных произведений.

Для улучшения развития творческих способностей будущих педагогов-музыкантов необходимо поддерживать творческую обстановку, развивая воображение и фантазию в решении нестандартных задач и педагогических ситуаций. Большое внимание следует уделять индивидуальной работе творческого характера, которая дает возможность более полно раскрыть потенциал студента. Важно также создавать условия, способствующие коллективному творческому поиску, применяя новые формы организации музыкально-эстетической деятельности, в которых каждый студент сможет уверенно реализовать собственный творческий план.

С целью улучшения работы в этом направлении предлагаются задания, побуждающие к многовариантным решениям музыкальных педагогических задач:

- устранение внутренних препятствий для творческих проявлений, которое предполагает помощь преподавателя в организации творческого поиска студентов, создание условий для уверенных взаимоотношений с окружающими;

- активизация работы подсознания, направленная на фиксацию, прояснение идеи, разрешение проблемы;

- воздержание от предварительных оценок, что позволяет расширить проблемное поле, поток идей и размышлений;

- использование метафор и аналогий для поиска новых ассоциаций и связей, которое способствует созданию образов и целенаправленности в их осмыслении;

- управление творческим воображением посредством воздействия на сознание прямо и опосредованно, в зависимости от характера педагогической задачи;

- коррекция фантазии, направленная на сознание обстановки внутренней свободы, «созревание идей», обсуждение предложений;

Разностороннее обучение и развитие творческих способностей происходит не только в ходе непосредственного общения преподавателя со студентами, но в большей степени, в коллективной подготовке занятия и в

общении студентов между собой после его проведения. Поэтому в учебно-воспитательном процессе педагогических вузов, наряду с традиционными, целесообразно использовать инновационные формы для освоения информационно-содержательного материала студентами. Это могут быть профессионально ориентированные ролевые и деловые игры и упражнения, дидактические спектакли, педагогические этюды, занятия педагогического и художественного мастерства, которые совмещают мыслительную деятельность с творческой.

Под техническим обеспечением занятий по музыкальному практикуму подразумевается современная видео- и аудиовоспроизводящая аппаратура, электронные музыкальные инструменты, методические приспособления, способствующие реализации традиционных и инновационных методов, созданию творческой атмосферы, «эстетического контекста», художественных композиций в различных видах вокально-инструментальной деятельности. С этой целью предлагаются следующие формы работы:

- демонстрация в Word темы практического занятия, терминологии и др.;
- показ тематических заставок, клипов;
- использование Midi-клавиатуры;
- слушание звукозаписи на CD-RW;
- просмотр тематических фильмов;
- исполнение вокально-хоровых произведений под фонограммы;
- иллюстрация знаков нотной грамоты на экране монитора;
- сканирование и озвучивание нотного текста;
- сочинение мелодических и ритмических композиций с помощью Midi-клавиатуры;
- аранжировка мелодий;
- распознавание тембров инструментов, озвучиваемых на Midi-клавиатуре, с последующим их видеопроказом;
- инструментальное или вокальное исполнение произведений под «минусовый» аккомпанемент;
- запись нотного текста в программе «Final» и его озвучивание.

Функциональные возможности компьютерной техники, применяемой на музыкальном практикуме, не исчерпываются указанными формами работы и включают как инновационные находки, так и техническое обеспечение учебного процесса.

Построение учебного процесса, обеспечивающего развитие творческих способностей студентов, включает в свою структуру разнообразные формы работы. К ним относятся:

1) упражнения, направленные на развитие музыкального мышления студентов, обогащение их эмоционального и художественного опыта, формирование у них умений и навыков художественной интерпретации музыки;

2) творческие задания, содействующие проявлению у студентов личностного отношения к музыке и самовыражения в процессе музыкального исполнительства.

Упражнения и творческие задания, используемые в процессе работы со студентами на индивидуальном занятии по музыкальному практикуму, дифференцируются по содержанию на следующие виды: а) аналитические, включающие анализ музыкального материала; б) развивающие, направленные на формирование художественно-практических умений и навыков гармонизации, чтения с листа, транспонирования и подбора мелодий; в) художественно-моделирующие, содержащие схемы изображения мелодий, типов фактурного изложения аккомпанемента, динамического и эмоционального развития музыки; г) модификационные, интерпретирующие музыкальные фрагменты, гармонические ритмоблоки в разных жанрах, ладовых, метроритмических и темповых соотношениях; д) поисково-созидательные, обращенные на процесс сочинения мотивов, мелодий, музыкально-интонационных комплексов; е) проблемно-ситуативные, побуждающие студентов проявлять творческое отношение к той или иной педагогической ситуации.

Средствами развития у студентов творческих способностей в процессе освоения школьного репертуара являются:

– музыкально-интонационный комплекс, выражающий ту или иную эстетическую эмоцию, состоящий из соотношения мелодических мотивов и гармонических оборотов в условиях определенного метроритма, лада, динамики, темпа;

– аналитическая схема произведения, содержащая художественный анализ его содержания (интерпретация темпового, динамического, тонального, гармонического и эмоционального планов) и характерных особенностей исполнения;

– модель фактурного изложения аккомпанемента;

– гармонические ритмоблоки.

Музыкально-интонационный комплекс включает в свое содержание следующие элементы: а) звуковысотные и метроритмические отношения, характерные для той или иной мелодической линии; б) аккордово-гармонические сочетания, обладающие формообразующей функцией и выступающие в роли колористического средства и сопровождения мелодии; в) ладовые, динамические и темповые изменения. В совокупности они образуют звуко-смысловой блок эмоциональной

информации, передающий разнообразные эмоции (грусть, радость, нежность, задумчивость, взволнованность, торжественность, решительность и т.д.). Характер звучания музыкально-интонационных комплексов обусловлен особенностями интервального соотношения звуков, входящих в состав мелодической линии и гармонических оборотов, а также ладовой спецификой их организации. Каждый такой комплекс ассоциируется с переживанием той или иной эстетической эмоции.

На индивидуальных занятиях по дисциплине «Методика преподавания музыки с практикумом» целесообразно использовать следующие виды упражнений и творческих заданий:

1. *Аналитические упражнения:* а) анализ и игра усложненных типов фактурного изложения аккомпанемента (4/4, 3/4, 3/8, 6/8 и т.д.); б) художественно-педагогический анализ произведений школьного репертуара.

2. *Развивающие упражнения:* а) гармонизация мелодии; б) чтение с листа; в) транспозиция музыкальных произведений.

3. *Художественно-моделирующие упражнения:* а) создание разнообразных типов фактурного изложения аккомпанемента к мелодиям.

4. *Модификационные упражнения и творческие задания:* а) ладовая, метроритмическая и гармоническая импровизация.

5. *Поисково-созидательные упражнения и творческие задания:* а) сочинение мелодий, музыкально-интонационных комплексов, выражающих те или иные эстетические эмоции.

6. *Проблемно-ситуативные творческие задания:* а) подбор разнообразных мелодий с гармоническим сопровождением; б) транспозиция песен в соответствии с диапазоном голоса детей.

Структура индивидуального занятия по дисциплине «Практикум по музыке» может быть вариативной и включать разнообразные упражнения и задания. Исходя из содержания произведений, разучиваемых на занятиях, и уровня индивидуального развития обучаемого, определяются виды заданий, которые будут использованы в процессе работы со студентом.

ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Выразительно прочитайте два стихотворения. Из перечисленных ниже настроений подпишите характерные для стихотворения А. Фета и Ф. Тютчева. Подберите музыкальные произведения, отражающие характер поэтического текста стихов.

В дымке-невидимке
Выплыл месяц вешний,
Цвет садовый дышит
Яблонью, черешней.

Так и льнет, целуя
 Тайно и нескромно.
 И тебе не грустно?
 И тебе не томно?
 Истерзался песней
 Соловей без розы,
 Плачет старый камень,
 В пруд роня слезы.
 Уронила косы
 Голова невольно.
 И тебе не томно?
 И тебе не больно? (Афанасий Афанасьевич Фет, 1873)
 Еще в полях белеет снег,
 А воды уж весной шумят –
 Бегут и будят сонный брег,
 Бегут и блещут и гласят.
 Они гласят во все концы:
 «Весна идет, весна идет!
 Мы молодой Весны гонцы,
 Она нас выслала вперед!»
 Весна идет, весна идет,
 И тихих, теплых майских дней
 Румяный, светлый хоровод
 Толпится весело за ней! (Федор Иванович Тютчев, 1830)

Настроения: мечтательное, приподнятое, поэтическое, энергичное, взволнованное, радостное, задумчивое, светлое, тихое, спокойное.

2. Заполните таблицу, которая показывает, какие чувства и настроения отражены в известных Вам музыкальных произведениях:

Настроение	Композитор	Название сочинения
Грусть		
Радость		
Мечтательность		
Героические чувства		
Трагические чувства (горе, страдание)		
Раздумья о жизни		
Шутливое настроение		
Ощущение сказочности, нереальности		
Волнение		

Определите в своей таблице место таким сочетаниям:

– Джоаккомо Россини, каватина Фигаро из оперы «Севильский цирюльник».

– Сергей Васильевич Рахманинов, «Весенние воды».

– Сергей Иванович Танеев, «В дымке-невидимке».

– Фредерик Шопен, прелюдия № 20.

– Сергей Сергеевич Прокофьев, вальс из балета «Золушка».

– Эдвард Григ, «В пещере горного короля».

– Камил Сен-Санс, «Куры и петухи» (из сюиты «Карнавал животных»).

– Роберт Шуман, «Зачем?»

– Георгий Васильевич Свиридов, «Время, вперед!» (музыка из одноименного кинофильма).

– Иоганн Себастьян Бах, органная прелюдия соль минор.

3. Запишите в столбик известные Вам музыкальные термины, которые определяют темп, характер и выразительные средства музыкального произведения на итальянском и русском языках.

4. Ниже дан список произведений. Прослушав их, подпишите, что в каждом случае изображено музыкой?

– С.В.Рахманинов, «Весенние воды». Изображено...

– К. Сен-Санс, «Ослы», «Куры и петухи» (из сюиты «Карнавал животных»). Изображено...

– С.С. Прокофьев, «Джульетта-девочка» (фрагмент из балета «Ромео и Джульетта»). Изображено...

– С.С. Прокофьев, «Полночь» (фрагмент из балета «Золушка»). Изображено...

– А.А. Алябьев, «Соловей». Изображено...

– П.И. Чайковский, «Песнь жаворонка» (из сборника «Детский альбом»). Изображено...

– В.А. Власов, «Фонтану Бахчисарайского дворца». Изображено...

– Э.Григ, «Утро». Изображено...

– Г.В. Свиридов, «Парень с гармошкой». Изображено...

– Н.А. Римский-Корсаков, «Океан-море синее» (отрывок из оперы «Садко»). Изображено...

– Н.А. Римский-Корсаков, «Полет шмеля» (отрывок из оперы «Сказка о царе Салтане»). Изображено...

5. Сочините и продирижируйте мелодии на слова А.С. Пушкина «Зимний вечер» и М.Ю. Лермонтова «Тучки небесные» в двух- и трехдольном размерах:

Бу-ря мгло-ю не-бо кро-ет,
Ви-хри сне-жны-е кру-тя;
То, как зверь о-на за-во-ет,
То за-пла-чет, как ди-тя.
Ту-чки не-бе-сны-е ве-чны-е стран-ни-ки
Степь-ю ла-зур-но-ю цепь-ю жем-чуж-но-ю
Мчи-тесь вы буд-то, как я же, из-гнан-ни-ки,
С ми-ло-го се-ве-ра в сто-ро-ну юж-ную.

Выполняя жесты, следите, чтобы ладонь руки всегда была обращена к полу. Кисть руки при этом должна мягко пружинить. Следите за тем, чтобы руки не касались друг друга.

6. Сочините ритмические аккомпанементы и сделайте несложную аранжировку белорусских народных песен «Кума мая, кумачка», «Саўка ды Грышка», «Гэй ты, воўчанька», «Мікіта» для детского оркестра.

7. Сочините музыкальную импровизацию на различные параметры темпа и лада (медленная, мажорная; медленная, минорная; быстрая, минорная; быстрая, мажорная). Предварительно выполните творческие задания по динамической ритмодекламации (*Приложение В*).

8. Составьте репертуарный список, концертную программу, программу праздничного мероприятия для детской аудитории.

9. Сделайте музыкально-исполнительский анализ рекомендуемых произведений школьно-песенного инструментального репертуара согласно предложенному плану (*Приложение Д*).

Содержательные «блоки» интеграции учебно-методического, развивающего материала по музыкальному практикуму

Учебно-методический материал можно расположить в системе, складывающейся из 5 смыслообразующих «блоков»:

1. Творческая деятельность:

– речевая (дифференциация речи в стихах, прозе; сочинение и разыгрывание диалогов, стихов, сказок; поиск выразительных речевых интонаций);

– пластическая (координация движений в связи с ритмом; координация движений в связи со звуковысотностью и штрихами; пластические импровизации);

- театральная (игра по заданному сюжету, импровизация спектакля).
- музыкальная (сочинение мелодий и двухголосных примеров на заданный ритм, текст).

2. Творческое самообучение пению, игре на музыкальных инструментах, дирижированию, в том числе средствами аутомоделирования и двигательной-образительной наглядности.

3. Импровизации (вокальные, инструментальные, пластические);

4. Усвоение общих художественных закономерностей через адекватную творческую деятельность;

- понятие о ритме стихов, речи и его замены ритмом музыки;

- представление о выразительности музыкально искусства;

- передача характера, настроения средствами музыки;

- понятие о музыкальном ритме как общеэстетическом явлении;

- понятие о звукообразности;

- творческое использование усвоенных понятий.

5. Усвоение понятий музыкального искусства через адекватную творческую деятельность с систематизацией круга музыкальных предпочтений.

Широкую палитру возможностей в процессе освоения музыкального практикума раскрывают компьютерные программы, которые способствуют развитию фантазии, воображения и образного мышления. Они сочетают в себе аналитическую, технологическую, прогностическую деятельность с эвристической, эмоционально-художественной.

В практике работы выделяются специфические особенности электронной музыки, которые состоят в:

1) электроакустическом звучании цифровых инструментов, что значительно расширяет арсенал музыкально-выразительных средств (увеличение динамики звучания, новые возможности пространственной организации);

2) более углубленной работе со звуковым материалом, что расширяет тембровую палитру музыкального искусства (создание новых голосов, тембровые модуляции);

3) использовании компьютеризированных инструментов – интегральных микросхем, что обуславливает их широкие функциональные возможности, легкость управления, компактность и дешевизну (доступность электронного музыкального творчества для музыканта).

Новый подход в содержании и организации методической подготовки на занятиях по музыкальному практикуму предполагает использование метода моделирования, который представляет собой особый вид деятельности по превращению определенной предметной области в модель.

Модель, как заменитель оригинала, конструируется с целью творческого переосмысления для создания наглядного образа предмета.

Применение моделирования в музыкально-эстетическом воспитании возможно в разных вариантах: модель готовит преподаватель или студенты представляют свои модели после прослушивания или исполнения музыки. Моделирование позволяет контролировать индивидуальное восприятие музыкального произведения, понимание его эмоционального содержания и средств звукового воплощения. С учетом подготовки студентов могут использоваться интонационно-речевые, пластические, колористические и графические, художественные модели, иллюстрирование содержания музыкального произведения.

Ритмодекламация представляет собой синтез поэзии и музыки. В ней соединяются ритм и выразительное речевое интонирование. При этом текст взаимодействует с музыкой. Четкая ритмическая организация музыкально-исполнительского процесса активизирует развитие внимания, сосредоточенности, быстроты реакции, координации слуха, голоса и движения, способствует интенсивному развитию чувства ритма. Эта работа направлена на развитие интонационного мышления, взаимодействие музыкального слуха с речевым.

В изучении дисциплин музыкального цикла успешно применяется модульная технология. Она содействует решению таких образовательных задач, как индивидуализация и дифференциация обучения, развитие самостоятельной познавательной деятельности студентов. В ней преследуются цели: изменить организационные основы педагогического процесса, обеспечив его активизацию, демократизацию, создать условия для действительного изменения роли и места обучаемого, реализовать принципы индивидуального обучения. Современному педагогу необходимо знать суть модульной системы обучения (МСО). Ее можно интерпретировать и адаптировать с учетом специфики своего предмета:

- изучение курса происходит законченными блоками информации, причем блоки эти автономны, могут свободно соединяться с любой обучающей программой;

- обучающий модуль включает в себя информационный блок, исполнительский блок, который обеспечивает осознанность знаний; контрольный блок, методический блок;

- для группы обучаемых составляется модульная программа, в которой отбор содержания образования ведется с позиций профессиональной программы специалиста;

- для выявления уровня знаний и умений используются специально сконструированные тесты, которые состоят из заданий и эталонов.

Творческие задания

1. Проанализируйте эмоциональное содержание музыкально-интонацион-ного комплекса. Определите музыкально-сенсорные особенности его звучания (Л. Бетховен, Соната № 9, 2-я часть – 8 тактов).

2. Подберите аккомпанемент к мелодии: а) левая рука – бас; правая рука – мелодическая линия; (белорусская народная песня «Лявониха», «Го-го-го, каза», «Мікіта»; сл. В. Викторова, муз. Т. Попатенко «Котенок и щенок»; сл. К. Ибряева, муз. Ю. Чичкова «Самая счастливая»; сл. А. Тимофеевского, муз. В. Шаинского. «Песенка крокодила Гены»).

3. Исходя из характера мелодии, подберите к ней модель аккомпанемента, гармонизируйте ее и сыграйте с сопровождением (сл. Б. Жанчака, муз. Л. Сімакович «Барабан»; белорусская народная песня «Спі, сыночак міленькі»; белорусская народная песня-танец «Гарні, гарні бульбу з печы», «Юрчка»; сл. М. Пляцковского, муз. В. Шаинского «Дважды два – четыре»; сл. Ю. Рыбчинского, муз. И. Лученка «Дружба»; сл. Н. Королевой, муз. Р. Паулса «Мальчик и сверчок»; сл. Э. Успенского, муз. В. Шаинского «Голубой вагон»).

4. Сочините мелодию, соответствующую характеру аккомпанемента в двух- и трехдольном размерах, применяя различные выразительные характеристики.

9. Гармонизируйте звук разными функциями, используя аккомпанемент в жанре: марша (грустного, важного); польки (игривой, задорной); вальса (кокетливого, торжественного); колыбельной песни (нежной).

КОНТРОЛИРУЮЩИЙ БЛОК

ГОДОВЫЕ И ЗАЧЕТНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ ПО КУРСАМ ОБУЧЕНИЯ

Требования к контрольному уроку:

- проверка навыков чтения с листа (1–2 стр.);
- игра мелодий несложных произведений из репертуара начальных классов;
- подбор по слуху несложной мелодии с аккомпанементом.

Зачет 1 курс (II семестр)

1. Подбор по слуху несложных произведений.
2. Ознакомление с произведениями из репертуара по слушанию музыки 5–6 произведений.
3. Аккомпанирование собственному пению (1 произведение).
4. Проверка навыков чтения с листа (1 произведение).

Зачет 2 курс (IУ семестр)

1. Анализ произведения из репертуара по слушанию музыки (1 по выбору комиссии).
2. Исполнение школьной песни (2 по выбору комиссии).

1. Аккомпанирование собственному пению (2 произведения).
2. Проверка навыков чтения с листа (1 произведение).
3. Подбор по слуху мелодии.

Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности

1. Опрос.
2. Музыкальная викторина.
3. Прослушивание.
3. Проверка творческих заданий и рефератов.
4. Проверка конспектов уроков.
5. Зачет.

Критерии оценки результатов учебной деятельности

Зачтено:

Достаточно полные и систематизированные знания по всем разделам учебной программы по дисциплине. Использование необходимой научной терминологии, грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы и обобщения. Владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач. Усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой. Умение под руководством преподавателя решать стандартные (типовые) задачи. Самостоятельная работа на практических занятиях, участие в групповых обсуждениях, достаточно высокий уровень культуры исполнения заданий.

Не зачтено:

Недостаточно полный объём знаний по всем разделам учебной программы по дисциплине. Недостаточное усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой. Неумение использовать научную терминологию учебной дисциплины, наличие в ответе грубых, логических ошибок. Пассивность на практических занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий. Отказ от ответа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение будущими педагогами жанров музыкального искусства в процессе изучения дисциплины «Методика преподавания музыки с практикумом», освоение методики музыкального воспитания, музыкального репертуара по основным видам музыкально-эстетической деятельности учащихся начальных классов будет способствовать более глубокому пониманию содержательных и эстетических возможностей музыкальных произведений, позволит осознать в них не только общие, но и специфические черты. Приобщение студентов к сотворчеству, художественная интерпретация музыкального репертуара расширяет их мировоззренческий опыт в области эстетических ценностей народной, классической и современной музыкальной культуры.

Профессиональная подготовка студентов не ограничивается формами учебной работы в рамках указанной дисциплины. Она получает дальнейшее развитие в процессе педагогической практики, в ходе которой закрепляются профессионально-творческие способности педагога, осуществляются различные формы приобщения учащихся к музыкальному исполнительству. Музыкальная подготовка студентов психолого-педагогического факультета в области методики преподавания музыки позволяет применить творческие умения не только в проведении интересных, методически разнообразных и эмоционально насыщенных уроков, но также и в организации различных воспитательных мероприятий, что способствует раскрытию творческих способностей детей, формированию у них художественного вкуса и интереса к музыкально-эстетической деятельности.

Музыкально-эстетическая образованность студентов расширит границы их исполнительской деятельности, обогатит творческий потенциал, стимулирующий педагогическое мастерство. В связи с возросшими потребностями общества в педагоге-носителе культуры, трансляторе культурных ценностей, а также в связи с реализацией современной концепции народного образования Республики Беларусь, актуальное значение приобретает проблема формирования профессиональной культуры современного педагога, которая способствует развитию творческих способностей личности, активизирует ее деятельность во всех сферах общественной жизни.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Абдулин, Э. Б. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе : пособие для учителя / Э. Б. Абдулин. – М. : Просвещение, 1983. – 112 с.
2. Алиев, Ю.Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта [ноты] / Ю. Б. Алиев. – М. : ВЛАДОС, 2000. – 336 с. – (Б-ка учителя музыки).
3. Бабенко, Л. С. Музыка : учеб. пособие для 3-го класса / Л. С. Бабенко, Л. И. Зенова. – Минск, 1998.
4. Безбородова, Л. А. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях : учеб. пособие для студентов муз. фак. педвузов / Л. А. Безбородова, Ю. Б. Алиев. – М. : Академия, 2002. – 416 с.
5. Бракало, Н. И. Музыка. 2 класс. Нотная хрестоматия : пособие для учителей учреждений общ. сред. образования с белорус. и рус. яз. обучения / Н. И. Бракало, А. Б. Коженевская, В. А. Мистюк. – Минск : Адукацыя і выхаванне, 2012. – 148 с. : ил.
6. Бракало, Н. И. Музыка : учеб. пособие для 2-го класса учреждений общ. образования с рус. яз. обучения / И. Бракало, А. Б. Коженевская, В. А. Мистюк; перевод с бел. яз. Т. В. Даниловой. – Минск : Адукацыя і выхаванне, 2012. – 144 с.
7. Бракала, Н. І. Музыка у 2 класе : вучэб.-метаад. дапам. для настаўнікаў агульнаадукац. устаноў з белар. і рус. мовамі навучання / Н. І. Бракала, А. Б. Кажанеўская, В. А. Містюк. – Мінск : Беларусь, 2010. – 71 с.
8. Вахромеев, В. А. Элементарная теория музыки : учебник / В. А. Вахромеев. – М., Музыка, 1983. – 224 с.
9. Вокальные упражнения и вокализы : пособие / сост. В. В. Ковалив [и др.]. Минск : БГПУ, 2006. – 48 с.
10. Горбунова, М. Б. Контрольно-измерительные материалы. Музыка. Тестовые задания. I–IV классы : пособие для учителей учреждений общ. сред. образования с белорус. и рус. яз. обучения / М. Б. Горбунова – Минск : Аверсэв, 2012. – 56 с.
11. Горбунова, М. Б. Контрольно-измерительные материалы. Музыка. Художественно-творческие задания. II–IV классы : пособие для учителей учреждений общ. сред. образования с белорус. и рус. яз. обучения / М. Б. Горбунова – Минск : Аверсэв, 2012. – 64 с.
12. Гришанович, Н. Н. Музыка в школе : метод. пособие для учителей учреждений, обеспечивающих получение общ. сред. образования, с 12-летним сроком обучения / Н. Н. Гришанович. – Минск : Юнипресс, 2006. – 384 с. – (Серия «Музыка»).

13. Гуляева, А. Р. Музыка : вучэб. дапам. для 3-га кл. агульнаадукац. устаноў з беларус. і рус. мовамі навучання / А. Р. Гуляева, М. Б. Горбунова, В. Яшчэўская-Калеса. – Мінск : Мастац. літ., 2008. – 135 с.
14. Гуляева, Е. Г. Музыка в 3 классе : учеб.-метод. пособие для учителей общеобразоват. учреждений с белорус. и рус. яз. обучения / Е.Г. Гуляева, В. И. Гуляев. – Минск : Выш. шк., 2010. – 40 с.
15. Гуляева, Е. Г. Музыка: 3 класс: тетрадь самооценки : пособие для учащихся учреждений общ. сред. образования с рус. яз. обучения / Минск : Зорны Верасок, 2011. – 48 с.
16. Гуляева, А. Р. Музыка : вучэб. дапам. для 4-га кл. агульнаадукац. устаноў з рус. і беларускай мовамі навучання / А. Р. Гуляева, С. А. Простакова, С. М. Кабачэўская. – Мінск : Адукацыя і выхаванне, 2008. – 144 с.
17. Гуляева, Е. Г. Музыка в 4 классе : учеб.-метод. пособие для учителей общеобразоват. учреждений с белорус. и рус. яз. обучения / Е. Г. Гуляева, В. И. Гуляев. – Минск : Адукацыя і выхаванне, 2011. – 64 с.
18. Дмитриева, Л. Г. Методика музыкального воспитания в школе : учеб. пособие для студентов сред. пед. учеб. заведений / Л. Г. Дмитриева, Н. М. Черноиваненко. – М. : Академия, 1997. – 240 с.
19. Захарчук Л. А. Практикум по музыке: основы исполнительства и музыкальной грамоты : учеб.-метод. комплекс для студентов спец. 1-01 02 02 «Начальное образование» / сост. : Л. А. Захарчук, В. В. Клёнина, С.Г. Козел ; Брест. гос. ун-т им. А. С. Пушкина. – Брест : БрГУ, 2010. – 108 с.
20. Кабалевский, Д. Б. Как рассказывать детям о музыке? / Д. Б. Кабалевский. – 3-е изд., испр. – М. : Просвещение, 1989. – 191 с.; 8 л. ил.
21. Каваліў, В. В. Ігра на дзіцячых музычных іструментах у першым класе : метаад. дапам. / В. В. Каваліў, І. М. Сіманаўская. – Мінск, 1994. – 43 с.
22. Каваліў, В. В. Элементарнае музіцыраванне / В. В. Каваліў / Школьны кампанент I–IV клас.: праграма для агульнаадукац. устаноў з беларус. мовай навучання. – Мінск : Нац. ін. адукацыі, 2008. – С. 113–124.
23. Ковалив В. В. Музыка. 1 класс. Нотная хрестоматия: пособие для учителей учреждений общ. сред. образования с белорус. и рус. яз. обучения / В. В. Ковалив, М. Б. Горбунова. – Минск: Адукацыя і выхаванне, 2012. – 148 с.: ил.
24. Ковалив В. В. Музыка 1–4 классы : пособие для учителей учреждений общ. сред. образования с белорус. и рус. яз. обучения / В. В. Ковалив, И. В. Ящэмбская-Колеса, М. Б. Горбунова. – Минск : Аверсэв, 2011. – 160 с. – (Факультативные занятия).
25. Королёва, Т. П. 10 лекций по методике музыкального воспитания / Т. П. Королёва. – Минск, 2005. – 56 с.

26. Королёва, Т. П. Методическая подготовка учителя музыки : пед. моделирование : Монография / Т. П. Королёва. – Минск : Технопринт, 2003. – 216 с.
27. Методика музыкального воспитания в начальной школе : учеб. пособие / под ред. Н. Н. Балакиной. – Минск, 1998. – 127 с.
28. Михеева Л. В. Музыкальный словарь в рассказах / Л.В. Михеева.– М. : 1984. – 168 с.
29. Музыка в начальных классах : метод. пособие для учителя / Э. Б. Абдуллин, [и др.] науч. рук. Д. Б. Кабалевский. – М. : Просвящение, 1985. – 140 с. – (Б-ка учителя нач. классов)
30. Музыка. I–IV классы : учеб. программа для общеобразоват. школ с белорус. и рус. языками обучения. – Минск : Нац. ин. образования, 2012. – 36 с.
31. Музыка в школе. Выпуск 1: Песни и хоры для учащихся начальной школы / сост. Г. П. Сергеева. – М. : Музыка, 2005.
32. Музыка в школе. Выпуск 2: Песни и хоры для учащихся начальной школы / сост. Л. И. Уколова, М. С. Осеннева. – М. : Музыка, 2005.
33. Музыка в школе. Выпуск 3: Песни и хоры для учащихся начальной школы / сост. Л. И. Уколова, М. С. Осеннева. – М. : Музыка, 2005.
34. Назіна І. Д. Беларuskія музычныя інструменты / І. Д. Назіна. – Мінск.: Беларусь, 1997. – 239 с.
35. Никашина, Г. А. Развитие творческих способностей у студентов в процессе освоения школьного репертуара: пособие / Г. А. Никашина. – Могилев : МГУ им. А. А. Кулешова, 2002. – 56 с.
36. Песенный калейдоскоп : учеб.-метод. пособие / сост. С. М. Пацкевич. – Минск : БГПУ, 2006. – 83 с.
37. Постановка голоса : учеб.-метод. пособие / авт.-сост. Г. Б. Ромейко, Н. М. Фигурова. – Минск : БГПУ, 2005. – 47 с.
38. Осеннева, М. С. Методика музыкального воспитания младших школьников : учеб. пособие для студентов нач. фак. педвузов / М. С. Осеннева, Л. А. Безбородова. – М. : Академия, 2001. – 368 с.
39. Рева В. П. Восприятие музыки школьниками : пособие для учителей : в 2 ч. / В. П. Рева. – Минск : Беларусь, 2000. – Ч.1. : Развитие муз. восприятия у школьников. – 134 с. : ил.
40. Сергеева, Г. П. Практикум по методике музыкального воспитания в начальной школе : учеб. пособие для студентов нач. отд-ний и фак. сред. пед. учеб. заведений / Г. П. Сергеева. – 2-е изд., испр. – М. : Академия, 2000. – 128 с.
41. Тютюнникова, Т. Э. Уроки музыки: Система обучения К. Орфа / Т. Э. Тютюнникова. – М. : Издательство АСТ, 2001. – 94 с.

СЛОВАРИ

КРАТКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛОВАРЬ

АККОМПАНеМЕНТ – музыкальное сопровождение (*accompagner* – сопровождать). Термин обычно понимается двояко: 1) как сопровождение солисту; в этом случае аккомпанирующий «фон» поручается одному инструменту (роялю, гитаре, баяну и др.), а также небольшому ансамблю, оркестру или хору: здесь роль аккомпанемента не ограничивается поддержкой сольной партии, а дополняет и углубляет ее художественный смысл; 2) как совокупность различного рода вспомогательных голосов, аккордов или фигураций, сопровождающих главную мелодическую линию в музыкальном произведении.

АККОРД – одновременное сочетание нескольких (не менее 3-х) звуков различной высоты. В музыкальной практике чаще всего употребляются аккорды, звуки которых располагаются (или могут быть расположены) по терциям. Аккорды такого строения подразделяются на трезвучия (аккорд из 3-х звуков), септаккорды (4 звука), нонаккорды (5 звуков). Трезвучия имеют 2 обращения (*секстаккорд*, *квартсекстаккорд*); септаккорд – 3; нонаккорд обращений не имеет.

АКЦЕНТ – (*accentus*) выделение, подчеркивание отдельно-го звука или аккорда путем его динамического усиления. В нотном письме акценты обозначаются различными знаками или сокращением слов *sforzando*, *sforzato* (акцентировано, с силой) – *sf*. Эти знаки проставляются над (под) той нотой или аккордом, к которым они относятся.

АНСАМБЛЬ – (*ensemble* – вместе) камерное произведение (вокальное или инструментальное), предназначенное для небольшого состава исполнителей. К таким произведениям относятся дуэт, трио, квартет, квинтет и т.п. Ансамблем называют также коллектив музыкантов, исполняющий такого рода музыку.

АППЛИКАТУРА – распределение и порядок чередования пальцев при игре на музыкальных инструментах. От удобной аппликатуры зависит не только верное «произнесение» мелодических фраз и пассажей, но и четкое выполнение темповых и динамических нюансов. Аппликатурные обозначения часто принадлежат композитору.

АРИЯ – законченный по построению эпизод в опере (кантате, оратории), исполняемый певцом с сопровождением оркестра. Для арии, как правило, характерна широкая распевность (*aria* – не только «песня», но и «воздух», «ветер»). Ариями иногда называют инструментальные пьесы певучего характера (например, Ария из Сюиты № 3 И.С. Баха).

АРПЕДЖИО – (*arpeggio* – «как будто на арфе») – способ исполнения аккордов, при котором звуки извлекаются не одновременно, а один за другим в быстрой последовательности (большой частью от нижнего к верхнему). Кроме арфы, арпеджио применяется при игре на фортепиано. В нотах этот прием обозначается либо словесно, либо вертикальной волнистой линией.

БАСОВЫЙ КЛЮЧ – один из основных ключей, употребляемых в нотном письме. Этот ключ называют иногда «ключом фа», так как он указывает, что на 4-й линейке данного нотного стана записана нота *фа* малой октавы. Тем самым дается ключ к обозначению других нот. В басовом ключе наиболее удобно записывать звуки низкого регистра.

БЕКАР – один из знаков альтерации, указывающий на отмену действия диеза или бемоля (а также дубль-диеза и дубль-бемоля) и означающий восстановление ступени в ее основном виде. Бекар выставляется перед той нотой, к которой относится.

БЕМОЛЬ – один из знаков альтерации, обозначающий понижение на $\frac{1}{2}$ тона какой-либо ступени гаммы, звукоряда или лада. В нотном письме бемоль выставляется перед той нотой, к которой относится.

БУКВЕННОЕ ОБОЗНАЧЕНИЕ ЗВУКОВ – распространенное в музыкальном обиходе обозначение ступеней звукоряда буквами латинского алфавита. С возникновением в средние века слоговой системы названий (до, ре, ми, фа, соль, ля, си) была принята буквенная система записи: *C* – звук до, *D* – ре, *E* – ми, *F* – фа, *G* – соль, *A* – ля, *H* – си. Диезы и бемоли обозначаются, соответственно, частицами *is* и *es*, например, *фа-диез* – *fis*, *ре-бемоль* – *des* и т.п. При помощи буквенного обозначения удобно указывать тональность произведения (например, *Рондо а-минор* В. Моцарта, *Полонез As-dur* (ля-бемоль-мажор) Ф. Шопена и т.д.).

ВАРИАЦИИ – (от латинского *variatio* – изменение) такое произведение, в котором основная мелодия повторяется много раз, но в ином характере. Иногда меняется только ее сопровождение, но чаще – и она сама, ее ритм, темп, отдельные обороты. Существуют *строгие вариации* (тема изменяется не очень сильно) и *свободные вариации* (значительные изменения, наличие разных, даже контрастных образов).

ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА – музыка, предназначенная для пения (*vocale* голосовой). Границы вокальной музыки необычайно широки: это народная песня, романс, многочисленные ансамбли, хоры. Вокальная музыка составляет основу таких монументальных жанров, как опера, оратория, кантата.

ВЫСОТА ЗВУКА – одно из основных свойств музыкального звука. Высота зависит от частоты колебаний звучащего тела: чем больше это

число, тем выше звук. В музыке применяются звуки с частотой примерно от 20 до 5 000 колебаний в секунду.

ГАММА – поступенная восходящая или нисходящая последовательность звуков какого-либо лада (мажора, минора, пентатоники и т.п.) в пределах одной или нескольких октав. Термин произошел от названия одной из букв греческого алфавита, которой в средние века обозначали самый низкий из употреблявшихся тогда звуков (*соль* большой октавы – **G**).

ГАРМОНИЯ – одно из важнейших выразительных средств музыки, основанное на объединении звуков в созвучия и на взаимосвязи этих созвучий между собой в последовательном движении. Гармония как средство выразительности присутствует в многоголосной музыке любого склада (*harmonia* – стройность, соразмерность). Существуют различные гармонические стили и школы: классическая, романтическая, реалистическая, современная, джазовая и т.д.

ГЛАВНЫЕ СТУПЕНИ ЛАДА – I, IV, V ступени, то есть *тоники, субдоми-нанта, доминанта* лада. Название главных эти ступени получили потому, что трезвучия, построенные на них, приобрели главенствующее значение в гармонической структуре мажорного и минорного ладов.

ГОМОФОНИЯ – способ изложения музыкального «текста», при котором один их голосов – мелодия – играет главенствующую роль, а остальные – подчиненную (гармоническое сопровождение, аккомпанемент).

ДИЕЗ – один из знаков альтерации, означающий повышение на 1/2 тона какой-либо ступени гаммы, звукоряда или лада. В нотном письме диез выставляется перед той нотой, к которой относится.

ДИНАМИЧЕСКИЕ ОТТЕНКИ – указания, касающиеся различной степени громкости звучания при исполнении музыки. Сила звучания (*dynamis* – сила) обычно взаимосвязана с образно-художественным содержанием музыкального произведения.

ДИССОНАНС – (*dissono* – нестройно звучу) сочетание 2-х или нескольких звуков, образующих резкое, напряженное, как бы «неслитное» созвучие. Из интервалов к диссонансам принято относить секунды, септимы, ноны, а также тритон. В музыке диссонансы являются мощным выразительным средством.

ДЛИТЕЛЬНОСТЬ ЗВУКА – продолжительность звучания; наряду с высотой одно из основных свойств музыкального звука.

ДУБЛЬ-БЕМОЛЬ – один из знаков альтерации, обозначающий понижение какой-либо ступени гаммы, звукоряда или лада на 2 полутона (то есть на целый тон). В нотном письме дубль-бемоль выставляется перед той нотой, к которой относится.

ДУБЛЬ-ДИЕЗ – один из знаков альтерации, означающий повышение какой-либо ступени гаммы, звукоряда или лада на 2 полутона (на целый тон). В нотном письме дубль-диез выставляется перед той нотой, к которой относится.

ЖАНР – исторически сложившаяся разновидность музыкальных произведений, обычно определяемая по разным признакам: характеру тематике, средствам выразительности, составу исполнителей и т.п. (*genre* – тип, манера). Общепринято подразделять музыку на такие основные жанры, как симфонический, оперный, камерный, песенный и т.п. Возможно более узкое применение термина «жанр» (жанр лирической или комической оперы, жанр симфонии или симфонической поэмы и т.п.).

ЗАТАКТ – начало музыки со слабой доли. Это часть такта, с которой начинаются некоторые произведения (или отдельные фразы внутри произведений). В начале произведения затакт является неполным тактом – в нем не хватает первой доли или нескольких первых долей.

ЗВУКОРЯД – все звуки музыкальной системы, последовательно расположенные по высоте. Каждый отдельный звук звукоряда называется ступенью. Основным ступеням звукоряда музыкальной системы присвоено семь самостоятельных названий: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*. Основные ступени соответствуют звукам, извлекаемым на фортепиано на белых клавишах. Расстояние между звуками одинаковых ступеней называется октавой; также октавой называется часть звукоряда, в состав которой входят все семь основных ступеней.

ИНТЕРВАЛ – (*intervallum*, разница, расстояние, промежуток) расстояние между двумя различными по высоте звуками. Основных интервалов 8: прима, секунда, терция, кварта, квинта, секста, септима, октава.

ИСПОЛНИТЕЛЬ – музыкант, исполняющий музыкальное произведение или какую-либо партию в ансамбле, оркестре, хоре. Исполнительская деятельность – особая форма творчества, поэтому кроме профессионального мастерства требует от музыканта знаний, культуры, идейно-художественной зрелости.

КАНОН – (*kanon* – правило, образец) один из приемов полифонического письма, основанный на имитации. По существу канон представляет собой строго выдержанную имитацию, при которой один из голосов выступает с некоторым «опозданием» по отношению к предыдущему. Иногда вступление происходит с той же ноты, иногда с другой, но всегда точно по образцу начального голоса. В форме канона может быть написана небольшая самостоятельная пьеса или какой-либо эпизод музыкального произведения. Наиболее широко техника канона используется в сложных полифонических формах, например, в фуге.

КВИНТОВЫЙ КРУГ – изображение применяемых в музыкальной практике тональностей в виде условной схемы-круга. Известно, что наиболее близкими (родственными) будут те тональности, тоники которых отстоят друг от друга на квинту (отсюда и название «квинтовый круг»).

КЛАВИАТУРА – совокупность клавишей, составляющая часть специального механизма многих музыкальных инструментов – фортепиано, органа, баяна, аккордеона, челесты и др. Фортепианная клавиатура представляет собой набор белых и черных клавишей, расположенных в определенном порядке: белые клавиши соответствуют основным ступеням звукоряда, черные – их хроматическим видоизменениям.

КЛЮЧ – условный знак, выставляемый в начале нотного стана и указывающий место записи определенного звука. Этим самым дается «ключ» к написанию и прочтению остальных звуков на данном нотном стане. В качестве ориентира применяются 3 звука: *фа* малой октавы, *соль* 1 октавы, а также *до* 1 октавы.

КОМПОЗИТОР – (*composito* – сочинение, составление; *compositor* – сочинитель, составитель). Начиная с XVI века, этот термин стал употребляться в смысле «сочинитель музыки».

КУЛЬМИНАЦИЯ – эпизод музыкального произведения, где достигается наивысшее напряжение, наибольший накал эмоций.

ЛАД – взаимосвязь музыкальных звуков, их слаженность, согласованность между собой. Звуки, из которых складывается мелодия, сочиненная на ладовой основе, обладают различной степенью устойчивости по отношению друг к другу, и слух реагирует на них по-разному: одни вызывают острое ощущение незавершенности, требуют дальнейшего движения; другие воспринимаются как более устойчивые, опорные. В классической и современной музыке наибольшее распространение получили 8-ступенные лады: *мажор* и *минор*. Музыка некоторых восточных народов опирается на 5-ступенный лад – *пентатонику*. Существуют также лады с другим количеством ступеней.

ЛИГА – условный знак, применяемый в нотном письме и представляющий собой дугообразную линию, выгнутую вверх или вниз. Этот знак указывает на связное, «легатное» исполнение тех звуков, которые охватывает дуга (*ligo* – связываю). При помощи лиги очерчиваются границы музыкальной фразы, мотива. Если лига соединяет две соседние ноты одинаковой высоты, то вторая из них не играет: ее длительность прибавляется к длительности первой.

МАЖОР – один из двух распространенных в музыке ладов, характерным признаком которого является интервал большой терции между 1-й и 3-й ступенями. Он придает тоническому трезвучию и мажорному ладу в целом

светлую окраску, яркий, мужественный характер. Для обозначения мажора применяется слово *dur* (твердый) например, *C-dur* (До мажор). Известны две разновидности мажорного лада: натуральный и гармонический.

МАРШ – пьеса в четком ритме для сопровождения военных походов, различных шествий. Волевая, энергичная ритмика маршей воодушевляет, организует. Марши пишутся в размере 2/4, 4/4, иногда 6/8. Марши встречаются как отдельные номера в операх, балетах, ораториях. В характере марша сочинены многие инструментальные пьесы, песни, романсы, отдельные эпизоды больших форм.

МЕЛИЗМЫ – небольшие мелодические обороты, украшающие основной рисунок мелодии. Возникнув в вокальной музыке, мелизмы получили распространение и в инструментальной. Закрепившиеся в музыкальной практике формулы мелизмов дают возможность изображать их в нотном письме условными знаками (форшлаг, группетто, мордент, трель).

МЕЛОДИЯ – осмысленно-выразительная одноголосная последовательность звуков, объединенных посредством ритма и лада. Мелодическое начало составляет основу как народного музыкального творчества, так и произведений профессиональной музыки.

МИНОР – один из двух распространенных в музыке ладов, характерным признаком которого является интервал малой терции между 1-й и 3-й ступенями. Этот интервал придает мягкую, элегическую окраску произведениям, написанным в минорном ладу. Поэтому для обозначения минорных тональностей применяется слово *moll* (мягкий), например, *a-moll* (ля-минор). Минорный лад имеет несколько разновидностей: натуральный, гармонический, мелодический.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА – построение музыкального произведения, соотношение его частей (*мотив, фраза, предложение, период*). Многие мелкие пьесы представляют собой один период. Но большая часть состоит из цепи периодов, образуя двухчастную, трехчастную форму. Видоизменяемое повторение мелодии образует тему с вариациями и т.д. Кроме упомянутых, распространены и другие музыкальные формы: куплетная, рондо, сонатная, фуга.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЗВУК – звук, имеющий (в отличие от шумового) ясно выраженную высоту, которая может быть определена с абсолютной точностью. Кроме высоты, каждый музыкальный звук обладает определенной громкостью, тембром (окраской), длительностью (продолжительностью звучания).

НОТА – условный графический знак, находящийся на нотном стане и указывающий высоту и относительную длительность какого-либо звука.

НЮАНСИРОВКА – совокупность различного рода оттенков, применяемых при исполнении музыкального произведения. Многие динамические, ритмические, выразительно-смысловые нюансы указываются композитором в «тексте» произведения при помощи итальянской терминологии (*dolce*, *morendo* и т.д.).

ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ – две тональности (мажорная и минорная), имеющие одинаковый звуковой состав, но различные тоники. Примеры параллельных тональностей – *До мажор* и *ля минор*. Тоники параллельных тональностей отстоят друг от друга на малую терцию.

ПАССАЖ – небольшая музыкальная фраза, технически трудная для исполнения. Чаще всего встречаются пассажи гаммообразного или арпеджированного характера, однородные в ритмическом отношении.

ПАУЗА – перерыв звучания в музыкальном произведении, который относится либо ко всему звучанию в целом, либо к группе голосов, либо к одному голосу. Паузы, как и ноты, имеют определенную длительность.

ПЕДАЛЬ – специальное рычажное устройство в музыкальных инструментах, управляемое ногами. Особое значение имеют педали у фортепиано. Умелое, тонкое использование педали – одна из основных задач пианиста.

ПЕСНЯ – одна из форм вокальной музыки, широко распространенная в народном музыкальном творчестве, быту, а также в профессиональной музыке. Песня (эстрадная, хоровая, массовая) адресована самому широкому кругу любителей музыки. Исключительную художественную ценность представляют песни народные, воплощающие сокровенные думы и надежды народа и являющиеся плодом творчества многих поколений.

ПИАНИНО – струнно-клавишный музыкальный инструмент, разновидность *фортепиано*. Изобретено в конце XVIII века и, претерпев ряд изменений, усовершенствований, к середине XIX века приобрело современный вид.

ПОЛИФОНИЯ – (*poly* – много и *phone* – звук) одно из важнейших выразительных средств музыки, основывающееся на одновременном звучании нескольких самостоятельных мелодических голосов. Широкое распространение полифонический стиль получил в средние века (инвенция, канон, fuga).

ПОЛУТОН – наименьшее расстояние между двумя различными по высоте звуками в современной музыкальной системе. В теории музыки различают два вида полутонов: диатонический и хроматический.

РАЗМЕР – количество долей определенной длительности, образующих такт. Бывают простые, сложные, смешанные, переменные размеры.

РЕГИСТР – (*registrum* означает – список, перечень) часть звукового диапазона певческого голоса или музыкального инструмента, содержащая звуки, схожие по тембровой окраске. В каждом инструменте или голосе принято различать нижний, средний, верхний регистры, хотя границы их несколько условны.

РЕПРИЗА – (*reprise* – возобновление) повторное изложение музыкального материала. В любых произведениях так называется повторение какого-либо раздела сразу же после его исполнения.

РИТМ – (*rhythmos* – соразмерность) чередование различных длительностей звуков в музыке. Один из основных элементов выразительности мелодии. Нередко выразительная сила ритма появляется в музыке самостоятельно, вне мелодии: барабанная дробь, игра ударной группы джаза и т.п.

РОМАНС – произведение для голоса с инструментальным сопровождением (чаще всего фортепианным). Тексты романсов разнообразны: лирика, повествование, сатира и т.д. Содержание и музыкально-выразительные средства романсов обычно сложнее, чем в песнях, хотя точно разграничить эти жанры нельзя. Большое развитие романс получил в XIX-XX веках. (Бетховен, Шуберт, Глинка, Чайковский, Рахманинов). Иногда романсами называют певучие инструментальные пьесы: Романс для фортепиано П.И. Чайковского.

СИНКОПА – (*syncope* – пропуск чего-либо) звук, начинающийся на слабой доле такта и выдерживаемый на следующей за ним сильной доле. Синкопа – пропуск сильной доли такта – переносит ритмический упор на предшествующую слабую долю и этим нарушает плавность ритма. Создается ритмический перебой, вносящий в музыку остроту, взволнованность. Обычно синкопа к тому же акцентируется, что усиливает ее остроту.

СКРИПИЧНЫЙ КЛЮЧ – один из основных ключей, употребляемых в нотном письме. Его называют также ключом «соль», поскольку он указывает, что на 2-й линейке нотного стана записана нота *соль* 1-й октавы. Начертание скрипичного ключа представляет собой искаженную с течением времени латинскую букву G, которая издавна служит буквенным обозначением ноты *соль*. В скрипичном ключе удобно записывать звуки среднего и высокого регистра.

СЮИТА – циклическая музыкальная форма, состоящая из нескольких контрастных частей. Форма сюиты возникла в XVI в. как объединение медленного танца – *паваны* и быстрого – *гальярд*.

ТАКТ – небольшой отрезок музыкального произведения, заключенный между двумя сильными долями. Начинаясь с сильной доли, такт

заканчивается перед следующей сильной долей. Изображается вертикальными чертами, пересекающими нотный стан в начале и конце такта.

ТАНЕЦ – вид искусства, основанный на выразительности ритмичного движения и пластики человеческого тела. Танцевальный образ тесно связан с музыкой, а также с костюмом, который обуславливает характер движения и манеру исполнения.

ТЕМБР – специфическая «окраска» звука, свойственная данному музыкальному инструменту или голосу. Характер тембра зависит от *обертонов*, сопровождающих звук, и их относительной силы. В обиходе принято говорить о «глухом» тембре, «звонком», «ясном» и т.п.

ТЕМП – скорость движения. Темп произведения зависит от его характера, настроения, содержания. Темп в музыке чаще всего обозначается итальянскими терминами. Основные темпы следующие: **медленные** – Largo (очень широко), Lento (весьма медленно), Adagio (медленно); **умеренные** – Andante (в темпе спокойной походки); Moderato (умеренно), Allegretto (довольно оживленно); **быстрые** – Allegro (скоро), Vivace (живо), Presto (очень быстро).

ТОНАЛЬНОСТЬ – точное высотное расположение звуков лада, зависящее от его *наклонения* и положения *тоники* в музыкальном строе. Поскольку тоникой может служить любой из 12-ти звуков октавы, то каждый лад может быть реализован в 12-ти тональностях.

ТРЕЗВУЧИЕ – аккорд из 3-х звуков, расположенных по терциям. В зависимости от величины терций и их взаимного расположения можно образовать 4 вида трезвучий. Сочетание большой и малой терций дает **мажорное** трезвучие; малой и большой – **минорное**; две малые терции образуют **уменьшенное** трезвучие; две большие – **увеличенное**.

УПРАЖНЕНИЯ – различного рода мелодические последования и пассажи, предназначенные для технической тренировки исполнителя. К упражнениям обычно относят гаммы, арпеджио, широкие интервальные скачки и другие музыкально-звуковые «формулы».

ФЕРМАТА – знак в нотном письме, указывающий исполнителю на необходимость продления звука, аккорда, паузы. Фермата увеличивает продолжительность звучания (или паузы) примерно в 1,5–2 раза. Однако эта величина может колебаться в зависимости от художественных намерений исполнителя, общего характера произведения и образного значения данной музыкальной фразы. Графически фермата проставляется над нотой, аккордом или паузой; реже фермата ставится под нотой.

ФОЛЬКЛОР – устное народное творчество. Музыкальный фольклор включает в себя песенное и инструментальное творчество народа, отражающее его историю, быт, стремления, думы. Основная область

музыкального фольклора – *народная песня* – важнейший источник профессиональной музыки. Отличаясь исключительным богатством содержания и разнообразием жанров (обрядовые, сатирические, игровые, лирические и др.), народные песни разных стран имеют специфические черты (подголосочная полифония русской народной песни, немецкий 4-хголосный хорал, прихотливый ритмический и интонационный склад многих восточных напевов и т.д.).

ФРАЗА – один из элементов музыкальной формы. Так называется отрезок мелодии, в котором отражена более или менее законченная музыкальная мысль. Обычно фраза бывает составлена из 2-х *мотивов* – наименьших звеньев мелодии, не обладающих законченным музыкальным содержанием. Объем фразы – от 2-х до 4-х тактов.

ХРОМАТИЗМ – повышение или понижение (на 1/2 тона) основных ступеней диатонических ладов, то есть ладов, опирающихся на *диатонику*. Как известно, в гамме любого из таких ладов преобладают тоновые «расстояния» между ступенями, каждое из которых всегда может быть заполнено введением дополнительного «промежуточного» звука; такой звук и называется хроматическим.

ЧТЕНИЕ С ЛИСТА – исполнение музыкального произведения по нотам без предварительной подготовки. Чтением с листа следует заниматься систематически с первых шагов музыкального образования. Под чтением с листа чаще всего имеют в виду исполнение фортепианных произведений. Искусством чтения партитур, хоровых, ансамблевых и особенно симфонических овладевают уже на более высокой стадии обучения.

ШТРИХ – способ извлечения звука. Закрепившиеся в музыкальной практике основные штрихи – *legato, non legato, staccato*.

ЭТЮД – пьеса, основанная на применении какого-либо технического приема (гаммы, арпеджио, октавы, двойные ноты и т.д.) и служащая для развития техники исполнения. Известны этюды для фортепиано К. Черни, Г. Беренса, М. Клементи, И. Крамера и др. В жанре этюда создано много высокохудожественных произведений (этюды Шопена, Листа, Скрябина).

СЛОВАРЬ ИНОСТРАННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

Термины обозначения темпа и его изменений

Медленные темпы

adagio	адажио	медленно, спокойно
grave	гравэ	тяжело, веско, важно
lento	ленто	медленно, неторопливо
largo	ларго	протяжно, широко
largo assai	ларго ассаи	очень широко
lento di molto	ленто ди мольто	очень медленно

Умеренные темпы

andante	андантэ	умеренно медленно
andante cantabile	андантэ кантабиле	медленно и певуче
andante pastorale	андантэ пасторале	медленно пасторально
andante vivace	андантэ виваче	живо и пылко
andantino	андантино	несколько скорее, чем andante
moderato	модерато	умеренно сдержанно
allegretto	аллегретто	умеренно быстро

Быстрые темпы

allegro	аллегро	скоро, бодро
vivo vivace	виво вивачэ	живо, быстро
presto	прэсто	быстро

Музыкальные термины, обозначающие характер исполнения

a cappella	а капэлла	без инструмен. сопровождения
accelerando	аччелерандо	ускоряя
affettuoso	аффеттуозо	сердечно
ad libitum	ад либитум	по желанию
agitato	аджитато	возбужденно, взволнованно
allargando	алляргандо	расширяя
allegro moderato	аллегро модерато	умеренно скоро
allegro non troppo	аллегро нон троппо	не слишком скоро
alla breve	алла брэвэ	коротко, ускоряя движение
alla marcia	алла марча	наподобие марша
animato	анимато	воодушевленно
arpeggio	арпэджо	арпеджо
assai	ассаи	весьма, довольно
attacca	аттакка	переход к следующей части
a tempo	а тэмпо	в прежнем темпе
buffo	буффо	комически
cantabile	кантабиле	певуче
cantilena	кантилена	певучая, распевная мелодия
da capo	да капо	с начала
capriccio	каприччо	по желанию
capriccioso	каприччозо	капризно
coda	кода	заклучение
commodo	комодо	удобно, легко
con amore	кон аморэ	с любовью
con anima	кон анима	с воодушевлением
con brio	кон брио	с жаром
con espressione	кон эспрессьёнэ	с выражением
con grazia	кон грацьа	с грацией
con malinconia	кон малинкониа	меланхолично
con moto	кон мото	с движением
crescendo	крещендо	постепенно увеличивая силу звука
diminuendo	диминуэндо	постепенно ослабляя силу звука
divisi	дивизи	разделение партий или

dolce
dolente
doloroso
elegante
energico
eroico
espressivo
festivo
fine
funebre
giocoso
glissando
grandioso
grazioso
imperioso
lagrimoso
legato
leggiero
ma
maestoso

malinconico
marcato
marziale
meno mosso
mesto
misterioso
molto
morendo
mosso
non
non legato
non troppo
pastorale
piu
piu mosso
poco
poco a poco

rallentando

дольче
долентэ
долорозо
элегантэ
энэрджико
эроико
экспрессиво
фэстиво
финэ
фунэбрэ
джьокозо
глиссандо
грандиозо
грациозо
импэръезо
лагримозо
легато
леджьэро
ма
маэстозо

малинкониико
маркато
марчьялэ
мено моссо
мэсто
мистэръезо
мольто
морендо
моссо
нон
нон легато
нон троппо
пасторале
пиу
пиу моссо
поко
поко а поко

раллентандо

ГОЛОСОВ
нежно, ласково
грустно, жалобно
горестно, тоскливо
изящно, красиво
энергично
героически
выразительно
празднично
конец
мрачно
шутливо, игриво
скользя
пышно, великолепно
грациозно, изящно
повелительно
плачевно
связно, плавно
легко
но
величаво,
торжественно
меланхолично
подчёркивая
маршеобразно
менее оживленно
печально
таинственно
очень, много
замирая, затихая
подвижно, оживленно
не
не связно
не слишком
пастушески
более
более оживленно
немного, мало
мало-помалу,
понемногу
замедляя движение

recitando	рэчитандо	рассказывая
risoluto	ризолуто	решительно, определенно
ritenuto	ритэнудо	замедляя движение
rubato	рубато	свободно
scherzando	скерцандо	шутливо
senza	сэнца	без
semplice	сэмпличэ	просто
sempre	сэмпрэ	все время, постоянно
serioso	серьозо	серьезно
sforzando (sf)	сфорцандо	внезапно, резко
simile	симиле	так же, как раньше
smorzando	сморцандо	ослабляя звучность
sonore	сонорэ	звучно
sostenuto	состэнудо	сдержанно
strepitoso	стрэпитозо	шумно, бурно
stringendo	стринджендо	ускоряя движение
subito	субито	внезапно, сразу
tempo	темпо	степень скорости
tempo rubato	темпо рубато	свободное исполнение
tempo di marcia	темпо ди марчия	в темпе марша
tempo primo	темпо примо	в первоначальном движении
tenuto	тэнудо	протяжно
tranquillo	транквилло	спокойно, безмятежно

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**Школьно-песенный репертуар****Первый класс**

1. Без труда не проживешь. Сл. В. Викторова и Л. Кондрашенко. Музыка В. Агафонникова.
2. Белорусская танцевальная. Сл. и муз. Э. Богуславской.
3. Бравые солдаты. Сл. Т. Волгиной. Муз. А. Филиппенко.
4. Веселая дудочка. Сл. Н. Френкель. Муз. М. Красева.
5. Веснянка. Украинская народная песня.
6. Вечный огонь. Сл. Д. Чибисова. Муз. А. Филиппенко
7. Вот такие чудеса. Сл. Н. Берендгофа. Муз. А. Филиппенко.
8. Вясенняя першамайская. Сл. У. Каранеўскай. Муз. І. Лучанка.
9. Гэй ты, воўчанька. Бел. нар. песня, апр. Р. Пукста.
10. Добрый жук. Сл. Е. Шварца. Муз. А. Спадавеккиа.
11. Ежики смеются. Сл. К. Чуковского. Муз. В. Дорохина.
12. Журавачка. Сл. А. Вольскага. Муз. Е. Зарыцкай.
13. Зіма. Сл. Я. Коласа. Муз. І. Лучанка.
14. Как на тоненький ледок. Рус. нар. песня, обр. М. Иорданского.
15. Мама Родина. Сл. А. Старикова. Муз. Е. Ремизовской
16. Маме в день 8 Марта. Сл. М. Ивенсен. Муз. Е. Теличеевой.
17. Мы – першакласнікі. Сл. Э. Агняцвет. Муз. Ю. Семенякі.
18. Навагодняя песенька. Сл. І. Карызны. Муз. Ю. Семенякі.
19. Неваляшки. Сл. З. Петровой. Муз. З. Левиной.
20. Пайшоў коўзацца каток. Сл. С. Шушкевіча. Мелодыя народная.
21. Паучок. Сл. С. Когана. Муз. В. Серых.
22. Песенка друзей. Сл. Я. Акима. Муз. В. Герчик.
23. Песня о школе. Сл. В. Викторова. Муз. Д. Кабалевского.
24. Прывітанне, восень. Сл. А. Благінінай. Муз. І. Лученка.
25. Прыляцелі шпакі. Сл. Я. Пушчы. Муз. П. Падкавырава.
26. Самые лепшы друг. Сл. І. Карызны. Муз. Ю. Семенякі.
27. Слон и скрипка. Сл. В. Татаринова. Муз. В. Кикты.
28. Сядзіць камар на дубочку. Бел. нар. песня, апр. С. Палонскага.
29. Ты, Надзейка, расказы. Бел. нар. песня, апр. С. Палонскага.
30. Цеплы дожджык. Сл. Л. Пранчака. Муз. У. Прохарава.
31. Цымбалісты. Сл. Э. Агняцвет. Муз. Ю. Семенякі.
32. Чему учат в школе. Сл. М. Пляцковского. Муз. В. Шаинскога.
33. Чатыры сняжынкі. Сл. Л. Пранчака. Муз. Л. Мурашка.

Второй класс

1. А, чу-чу. Сл. Л. Прончака. Муз. Л. Захлеўнага.
2. Бульба. Беларускі народны танец.
3. Го-го-го, каза. Беларуская народная песня (калядная).
4. Дельфиненок. Сл. В. Крючкова. Муз. Э. Ханка.
5. Запражыце сівых коней. Бел. нар. песня, апр. А. Рашчынскага.
6. Здравствуй, Родина моя. Сл. К. Ибряева. Муз. Ю. Чичкова.
7. Игра в гостей. Сл. О. Высоцкой. Муз. Д. Кабалевского.
8. Котенок и щенок. Сл. В. Викторова. Муз. Т. Попатенко.
9. Летняя песенка. Сл. Ю. Полухина. Муз. В. Дьяченко.
10. Ляцелі гуселкі. Белорусская народная песня, обр. А. Залётнева.
11. Малиновка. Сл. Г. Бюргера. Муз. Л. Бетховена.
12. Мишка с куклой пляшут польку. Перевод с польского Н. Найденовой. Сл. и муз. М. Качурбиной.
13. Монтер. Сл. Викторова. Муз. Д. Кабалевского.
14. Музыкальный урок. Сл. Я. Серпина. Муз. Е. Теличевой.
15. Музыканты. Сл. Э. Агняцет. Муз. А. Рэмізоўскай.
16. Муравушка. Сл. Б. Брусникова. Муз. В. Иванова.
17. Наш край. Сл. А. Пришельца. Муз. Д. Кабалевского.
18. Новогодняя. Сл. Г. Бойко, пер. с украинского М. Ивенсен. Муз. А. Филиппенко.
19. Перапёлачка. Белорусская народная песня.
20. Песенка слона. Сл. М. Матусовского. Муз. В. Шаинского.
21. Песня о Родине. Сл. и муз. С. Галкиной.
22. Петь приятно и удобно. Сл. В. Степанова. Муз. Л. Абелян.
23. Погоня. Песня из к/ф «Новые приключения неуловимых». Сл. Р. Рождественского. Муз. В. Дьяченко.
24. Про меня и муравья. Сл. В. Степанова. Муз. Л. Абелян.
25. Самая хорошая. Сл. О. Фадеевой. Муз. В. Иванникова.
26. Саўка ды Грышка. Беларуская народная песня, апр. Г. Вагнера.
27. Самая счастливая. Сл. К. Ибряева. Муз. Ю. Чичкова.
28. Светлячок. Сл. М. Пляцковского. Муз. Е. Зарацкой.
29. Снежинка. Сл. М. Пляцковского. Муз. Я. Дубровина.
30. Спі, сыночак міленькі. Бел. нар. песня, апр. В. Кузнецова.
31. Студзень. Сл. Дзеружынскага. Муз. М. Наско.
32. Учиться надо весело. Сл. К. Ибряева. Муз. С. Соснина.
33. Что нам осень принесет? Сл. Н. Некрасовой. Муз. З. Левиной.
34. Юрочка. Беларускі народны танец-песня, апр. В. Кузнецова.

Третий класс

1. Во поле береза стояла. Русская народная песня.
2. Вясна. Сл. Я. Коласа. Мелодыя народная, апр. Р. Пукста.
3. Грустная песенка о слоненке. Сл. А. Левина. Муз. О. Залетнева.
4. Гусята. Нем. нар. песня. Перевод А. Кузнецовой. Обр. Т. Попатенко.
5. Два кота. Сл. Р. Рождественского. Муз. В. Кузнецова.
6. Доброта. Сл. Н. Тулуповой. Муз. И. Лученка.
7. Дружат дети всей земли. Сл. В. Викторова. Муз. Д. Львова-Компанейца.
8. Дружно все живем. Сл. Содовского. Муз. В. Мурадели.
9. Елка. Сл. О. Высотской. Муз. М. Раухвергера.
10. Зайграй жа мне, дударочку. Беларуская народная песня, апрацоўка І. Лучанка.
11. Здравствуй, гостыя-зима! Русская народная песня. Сл. И. Никитина, обр. Н. Римского-Корсакова.
12. Із далекіх із краёў. Беларуская народная песня, запіс Г. Цітовіча.
13. Кто дежурные? Сл. Д. Шварца. Муз. Д. Кабалевского.
14. Кукушка. Швейцарская нар. песня, перевод Е. Манучаровой.
15. Кума мая, кумачка. Беларуская народная песня, апр. А. Клумава.
16. Летний вальс. Сл. Н. Саконской. Муз. М. Красева.
17. Лягушонок. Сл. М. Пляцковского. Муз. М. Парцхаладзе.
18. Лясная песня. Сл. А. Русака. Муз. У. Алоўнікава.
19. Мамина песенка. Сл. М. Пляцковского. Муз. И. Лученка.
20. Мікіта. Беларуская народная песня, апр. А. Граса.
21. Не куры, не вей мяцеліца. Беларуская народная песня.
22. Новогодняя хороводная. Сл. Ю. Леденева. Муз. А. Островского.
23. Пайшоў Ясь наш на лужок. Беларуская народная песня.
24. Песенка о весне. Сл. Т. Сучковой. Муз. Л. Захлевногo.
25. Песенка про папу. Сл. М. Танича. Муз. В. Шаинского.
26. Песня капитанов. Сл. В. Дудкевича. Муз. В. Иванова.
27. Песня о Брестской крепости. Сл. А. Лозневогo. Муз. В. Оловникова.
28. Песня о волшебном цветке. Сл. М. Пляцковского. Муз. В. Шаинского.
29. Песня о пограничнике. Сл. О. Высотской. Муз. С. Богуславского.
30. Петрушка. Муз. И. Брамса.
31. Поле. Сл. Я. Купалы. Муз. Я. Цикоцкага.
32. Почему медведь зимой спит. Сл. А. Коваленкова. Муз. Л. Книппер.
33. Раз, два, три, четыре, пять. Чешская народная песня. Русский текст А. Машистова, обр. Р. Бойко.
34. Родная песенка. Сл. П. Синявского. Муз. Ю. Чичкова.
35. Ручеек. Сл. А. Русака. Муз. Ю. Семеняки.
36. Скворушка прощается. Сл. М. Ивенсена. Муз. Т. Попатенко.
37. Снежны дзед. Сл. Н. Плевіча. Муз. А. Залетнева.

38. Чаму ж мне не печь? Бел. нар. песня.
39. Чы-чы, чы-чы, верабей. Бел. нар. песня. Апрацоўка Р. Пукста.
40. Як пагнала бабуленька куранятак пасці. Бел. нар. песня.

Четвертый класс

1. А зялюлька кукавала. Сл. Я. Купалы. Муз. П. Падкавырава.
2. Балада аб партызанцы Галіне. Бел. нар. песня. Запіс Г. Цітовіча.
3. Белая дорожка. Сл. А. Пришельца. Муз. В. Ренева.
4. Буслік. Сл. Клімовіч. Муз. А. Мдзівані.
5. Веснянка. Украинская народная песня.
6. Вишня. Японская народная песня.
7. В лесу. Сл. С. Погореловского. Муз. Л. Сверделя.
8. Вниз по матушке по Волге. Русская народная песня.
9. Добры вечар, пане гаспадару. Белорусская народная песня.
10. Дожджык. Сл. М. Парахневіча. Муз. Я. Глебава.
11. Дружба. Сл. Ю. Рыбчинского. Муз. И. Лученка.
12. До чего же хорошо кругом. Сл. Л. Некрасовой. Муз. А. Дунаевского.
13. Жавароначкі, прыляціце. Бел. нар. песня.
14. Жаворонок. Польская народная песня. Перевод А. Ефремова.
15. Журавель. Украинская народная песня.
16. Завешся ты ласкава Бelay Руссю. Сл. В. Лучанка. Муз. Л. Захлеўнага.
17. Заиграй, дуда. Бел. нар. песня. Апрацоўка Л. Сверделя.
18. Канікулы. Сл. А. Вольскага. Муз. Л. Захлеўнага.
19. Когда мои друзья со мной. Сл. М. Танича. Муз. В. Шаинского.
20. Колыбельная. Сл. Б. Флисса. Муз. В. Моцарта.
21. Купалінка. Бел. нар. песня.
22. Летите, голуби. Сл. М. Матусовского. Муз. Л. Дунаевского.
23. Люблю наш край. Сл. К. Було. Муз. народная, запись. Г. Цітовіча.
24. Мамачка. Сл. Л. Пранчака. Муз. Д. Яўтуховіча.
25. Музыка зимы. Сл. М. Пляцковского. Муз. Э. Ханка.
26. Нас много на шаре земном. Сл. Т. Лихоталь. Муз. А. Александрова.
27. Ой, праляталі два галубочкі. Бел. нар. песня.
28. Ой, рана на Івана. Бел. нар. песня.
29. Осень. Сл. Плещеева. Муз. П. Чайковского.
30. Ох, і сеяла Ульяніца лянок. Бел. нар. песня, апр. М. Сіраты.
31. Песня о маленьком трубаче. Сл. С. Крылова. Муз. С. Никитина.
Обр. Д. Кабалевского.
32. Пожалуйста, не жалуйся. Сл. М. Львовского. Муз. В. Шаинского.
33. Пра добрую мышку і мудрую кошку. Сл. Л. Дренько-Майсюка.
Муз. Л. Захлеўнага.

34. Пришла зима с морозами. Сл. О. Высоцкой. Муз. В. Войтика.
35. Пчолка-працаўніца. Сл. А. Вольскага. Муз. В. Кузняцова.
36. Радзіма мая дарагая. Сл. А. Бачылы. Муз. У. Алоўнікава.
37. Рисунки на асфальте. Сл. Халецкого. Муз. Е. Крылатова.
38. Светлячок. Грузинская народная песня. Обработка В. Гокиели.
39. Словацкая полька. Народная песня-танец. Русский текст В. Викторова.
40. Снежинки. Сл. А. Внукова. Муз. В. Шаинского.
41. Хор нашего Яна. Эстонская народная песня.
42. Цыплята. Сл. Т. Муталлибова. Муз. Г. Гусейнли.
43. Что такое Новый год? Сл. М. Пляцковского. Муз. Ю. Чичкова.
44. Школьныя прыпеўкі. Сл. і муз. народныя, адр. В. Кузняцова.

Репертуар для организации воспитательных мероприятий по музыкально-эстетическому развитию учащихся

Белорусские народные танцы и песни

Белорусские народные танцы: Бульба. Лявоніха. Апрацоўка Р. Пукста. Мікіта. Юрачка. Янка-полька. Апрацоўка М. Літвіна
 Белорусские народные песни: «Вясна-красна», обработка А. Пономарева. «Ветрык», обработка А. Евсюкова. «Чырвоная рабіначка», обработка Н. Сироты. «Ой, вясна, вясняначка», обр. М. Морозовой. «Ой, у садочку», обр. Л. Сверделя. «Ляцеў голуб па-над морам», обр. Ю. Семеняко. «Гэй ты, воўчанька, обр. А. Мухи. «Да была ў бабкі курка рабенька». «Запражыце сівых коней». «Мікіта». «Саўка ды Грышка». «А зязюлька кукавала». «Бульба». «Заграй жа мне дударочку». «Пайшоў Ясь наш на лужок». «Ох, і сеяла Ульяніца лянок». «Спі, сыночак міленькі». «Сядзіць камар на дубочку». «Чаму ж мне не пець». «Купалінка», обр. А. Корсака. «Пойдзем, пойдзем лугам». «Ой, рана на Івана». «Як на рэчцы, на дошчацы».

Песни современных композиторов

1. Л. Абелян. Прекраснен мир поющий.
2. Е. Адлер. Песня менуэта
3. П. Аедоницкий. Песня о любознательном щенке
4. В. Берковский, С. Никитин. Под музыку Вивальди.
5. Ю. Визбор. Милая моя.
6. В. Высоцкий. Звезды.
7. В. Галь. Астрыны шчасця. Васілёк. Давайте сябраваць.
8. Э. Григ Заход сонца.
9. Г. Гладков. Старый двор. Песня про волшебников.
10. Е. Глебов. Дожджык. Я выдумываю.
11. М. Глинка. Жаворонок.
12. А. Доморацкий. Ночь и день.

13. Я. Дубравин. Ты откуда музыка. Песня о земной красоте. Сочинение о весне.
14. М. Дунаевский. Цветные сны.
15. А. Журбин. Планета детства. Золотой колокольчик.
16. О. Залетнев. Грустная песенка о слоненке. Снежный дед.
17. Л. Захлевный. Журавли. Завешся ты Белай Руссю. Новогодний вальс. Песня о весне. Зорачка мая. Отзвенела капель.
18. А. Зацепин. Ты слышишь, море?
19. Д. Евтухович. Веселая игра. Мамачка.
20. В. Иванов. Друг для друга. Песня о дружбе.
21. Д. Кабалевский. Спокойной ночи.
22. Л. Квинт. Здравствуй, мир!
23. И. Кириллина. Лесная чакона.
24. К. Кельим. Замыкая круг.
25. Л. Книппер. Почему медведь зимой спит?
26. Е. Крылатов. Колокол. Крылатые качели. Рисунки на асфальте.
27. И. Лученок. Бярозка. Мой родны кут. Спадчына. Доброта. Мамина песенка. Дружба. Рэха. Солнечная песенка. Снова в школе.
28. А. Мдивани. Буслик.
29. К. Молчанов. Песня туристов.
30. С. Никитин. Песня о маленьком трубаче.
31. Б. Окуджава. До свидания, мальчики. Надежды маленький оркестрик.
32. В. Оловников. Лясная песня.
33. А. Пахмутова. Просьба.
34. А. Петров. Зов синевы. Песня материнской любви.
35. Т. Попатенко. Котенок и щенок. Скворушка прощается.
36. В. Раинчик. Во имя любви. Родны горад.
37. А. Ремизовская. Музыканты.
38. Р. Роджерс. Звуки музыки.
39. Б. Савельев. Зверобика.
40. В. Серых. Ежики смеются. Паучок. Музыка в лесу.
41. С. Соснин. Солнечная капель.
42. Г. Струве. Беларусь мая. За новым поворотом.
43. Э. Ханок. Дельфиненок.
44. О. Хромушкин. Колыбельная.
45. О. Чиркун. Жураўліная туга. Рыжая ваверка. Самая счастливая. Музыка и дети. Из чего же...
46. В. Шаинский. Песенка про папу.

Романсы русских и белорусских композиторов

1. А. Александров. Память сердца. Мне вас не жаль.
2. М. Балакирев. Взошел на небо месяц ясный. Среди цветов.
3. А. Бородин. Для берегов отчизны дальной. Спящая княжна.
4. П. Булахов. Свидание. Колокольчики мои.
5. А. Варламов. Красный сарафан. Белеет парус одинокий.
6. М. Глинка. Венецианская песня. Жаворонок. Я помню чудное мгновенье.
7. А. Даргомыжский. Ночной зефир. Мне грустно.
8. Г. Свиридов. Зимняя дорога. Березка.
9. Д. Шостакович. Испанские песни. Мои стихи.

Произведения зарубежных авторов

1. И.С. Бах. Уходит день. За рекою старый дом.
2. Л. Бетховен. Цветок чудес. Аделаида.
3. И. Гайдн. Лесная сказка. Твоим цветущим берегам.
4. Э. Григ. Песня Сольвейг. Заход солнца. Сердце поэта. Сон.
5. Ф. Мендельсон. На крыльях песни.
6. В. Моцарт. Фиалка. Весенняя. Колыбельная.
7. М. де Фалья. Мавританская шаль. Колыбельная.
8. Ф. Шопен. Желание. Колечко. Моя голубка.
9. Ф. Шуберт. Форель. Утренняя серенада. К музыке.

Ансамбли

1. А. Бородин. Аллегретто. Полька. Тарантелла.
2. И. Брамс. Венгерские танцы. Вальсы.
3. М. Глинка. Вальс-фантазия. Камаринская.
4. Э. Григ. Норвежские танцы. Сюита «Пер Гюнт».
5. А. Дворжак. Славянские танцы.
6. А. Лядов. Волшебное озеро. Танец амазонки.
7. М. Мусоргский. Гопак из оперы «Сорочинская ярмарка».
8. С. Прокофьев. Танцы из балетов «Золушка», «Ромео и Джульетта». Вальс из оперы «Война и мир».
9. А. Хачатурян. Вальс.
10. П. Чайковский. Сюита из балета «Щелкунчик».

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

**СЛОВАРЬ ОПРЕДЕЛЕНИЙ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ
МУЗЫКИ**

Веселая, бодрая радостная, восторженная, ликующая, шутливая, восхитительная, яркая, искристая, бурная, довольная праздничная, светящаяся, задорная, блестящая, звонкая, солнечная, игривая, активная, звучная, задорная, ослепительная и т.д.

Грустная, задумчивая, печальная, жалобная, плачущая, тоскливая, скучающая, обиженная, просящая, молящая, неуверенная, сожалеющая, кающаяся, созерцательная, задумчивая, загадочная, таинственная, мечтательная и т.д.

Нежная, добрая, ласковая, милая, доверчивая, светлая, приветливая, хорошая, чуткая, отзывчивая, добродушная, сочувствующая, томная, мягкая, спокойная, мирная, трогательная, раздумывающая, сказочная, мудрая, кроткая, смущенная, покорная, смиренная и т.д.

Резкая, дерзкая, жестокая, назойливая, безжалостная, сердитая, недовольная, темная, рычащая, бубнящая, злая, безразличная, гневная, равнодушная, яростная и т.д.

Унылая, скорбящая, хмурая, страдающая, страшная, горестная, скорбная, безутешная, огорченная, рыдающая, опустошенная, разочарованная и т.д.

Взволнованная, беспокойная, тревожная, испуганная, боязливая, крадущаяся, трепетная, оцепеневшая, дрожащая, сомневающаяся, нетерпеливая.

Важная, гордая, величавая, торжественная, благородная, достойная.

Капризная, колючая, хитрая, льстивая, коварная, острая, скрипящая, кряхтящая, завистливая, трусливая, грациозная, кокетливая.

Решительная, смелая, боевая, мужественная, уверенная, благородная, бойкая, отчаянная, отважная, атакующая, богатырская, прыгающая, стремительная.

ДИНАМИЧЕСКАЯ РИТМОДЕКЛАМАЦИЯ

№	Содержание	Рекомендации	Время работы
1.	<p>Прочитайте выразительно текст «Сказки про кота» Е. Королевой.</p> <p>Сказка про кота Жил кот Василий. Ленивый был кот! Острые зубы и толстый живот. ОЧЕНЬ ТИХО всегда он ходил. ГРОМКО, настойчиво кушать просил. Да ЧУТЬ ПОТИШЕ на печке храпел . Вот вам и все, что он делать умел. Кот как-то раз видит сон вот такой, Будто затеял с мышами он бой. ГРОМКО крича, он их всех исцарапал. Своими зубами, когтистой лапой. В страхе тут мыши ТИХО взмолились: – Ох, пожалей, пощади, сделай милость! Тут, ЧУТЬ ПОГРОМЧЕ воскликнул кот: «Брысь!». И врассыпную они понеслись. (А на самом деле в то время, когда Василий спал, происходило вот что)</p>	<p>Запишите ритм, проставьте динамические оттенки итальянскими терминами</p>	<p>10 мин.</p>

	<p>Мыши ТИХО вышли из норки, ГРОМКО хрустя, съели хлебные корки, Потом ЧУТЬ ПОТИШЕ смеялись над котом, Они ему хвост завязали бантом. Василий проснулся, ВНЕЗАПНО ГРОМКО чихнул, К стене повернулся и снова заснул А мыши на спину лентяю забрались, До вечера ГРОМКО над ним потешались.</p>		
2	Прочтите сказку еще раз, выделяя изменения силы звука в тексте	Обратитесь к тексту сказки – нужные слова выделены	5 мин.
3.	При повторном прочтении замените русские слова «тихо», «громко» и т.д. на «пиано», «форте» и т.д.	<p>Работайте, используя эту таблицу:</p> <p>ff – фортиссимо – очень громко; f – форте – громко; mf – меццо форте – чуть тише, чем форте – умеренно громко; p – пиано – тихо; mp – меццо пиано – чуть громче, чем пиано – умеренно тихо pp – пианиссимо – очень тихо; sf – сфорцандо – внезапно громко</p>	5 мин.
4.	Прочтите сказку еще раз выразительно, с итальянскими обозначениями	Выразительно дирижируйте декламируемый отрывок	5 мин.
5.	Рефлексия-самооценка	Ответьте на контрольный тест, который прочтет преподаватель	3 мин.

Произведения белорусского музыкального фольклора
для хоровой аранжировки

САЎКА ДЫ ГРЫШКА ЛАДЗІЛІ ДУДУ

Allegretto

Саў_ ка ды Грыш_ ка ла_ дзі_ лі_ ду_ ду,
па_ ве_ ся_ ліц_ ца ды праг_ наць ну_ ду.

Ду_ду, ду_ду, ду_ду, ду_ду, ды пра_ гнаць ну_ду.

Саўка ды Грышка ладзілі дуду,
Павесяліцца ды прагнаць нуду.

Дуду, дуду, дуду, дуду,
Ды прагнаць нуду. } 2 р.

Як разышліся музыкі, гуга,
Згінула гора, згінула туга.

Гу-га-га-га, гу-га-га-га,
Згінула туга. } 2 р.

Дзядок старэнькі, ёмкі ўзяўшы скрут,
Кіем на дзверы паказаў ім тут.

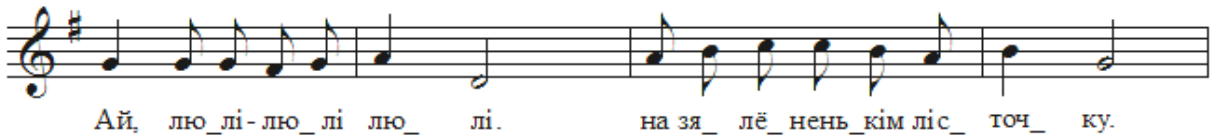
Ту-ту-ту-ту, ту-ту-ту-ту,
Паказаў ім тут. } 2 р.

Вы сабе дуйце сваё го-ца-ца,
Толькі не страшце малога хлапца.

Го-ца-ца-ца, го-ца-ца-ца,
Малога хлапца } 2 р.

СЯДЗИЦЬ КАМАР НА ДУБОЧКУ

Giocoso



Сядзіць камар на дубочку,
На зялёненькім лісточку.
Ай, люлі-люлі-люлі,
На зялёненькім лісточку.

Сядзіць камар, папываець,
Чорных мушак забаўляець.
Ай, лю-люлі-люлі,
Чорных мушак забаўляець.

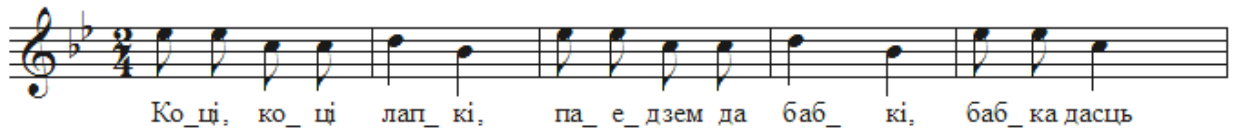
Наляцела шура-бура,
Камарочка з ліста здула.
Ай, люлі-люлі-люлі,
Камарочка з ліста здула.

Прыляцелі тут дзве мушкі,
Ўзялі камара пад ручкі.
Ай, люлі-люлі-люлі,
Ўзялі камара пад ручкі.

Ўзялі камара пад ручкі,
Сунулі яго ў падушкі.
Ай, люлі-люлі-люлі,
Сунулі яго ў падушкі.

КОЦІ, КОЦІ ЛАПКИ

Andante

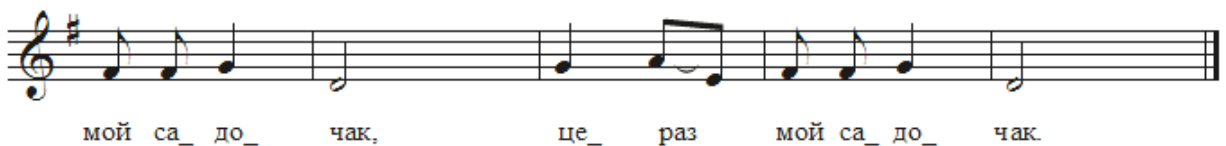
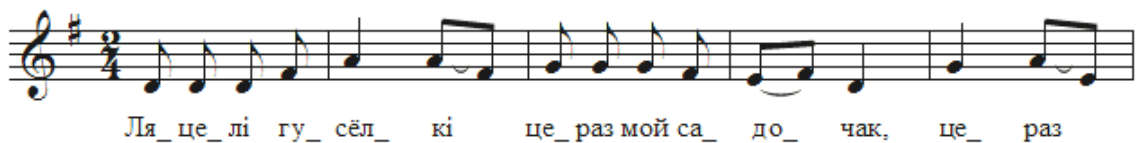


Коці, коці лапки,
Паедзем да бабкі,
Бабка дасць піражок
І табачкі ражок.

Коці, коці лапки,
Паедзем да бабкі,
Бабка дасць паясок,
А дзядуня арашок
І цёпленькі кажушок.

ЛЯЦЕЛІ ГУСЁЛКІ

Moderato



Ляцелі гусёлкі
Цераз мой садочак,
Цераз мой садочак.

А то не гусёлкі,
То сівы зязюлькі,
То сівы зязюлькі.

Ляціце, зязюлькі,
Да маёй матулькі,
Да маёй матулькі.

А МЫ ПРОСА СЕЯЛІ

Allegro

The image shows a musical score for the song 'А мы проса сеялі'. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff has the lyrics 'А мы про_ са се_ я лі, се_ я_ лі.' and the second staff has 'ад_ ным ла_ дам се_ я_ лі, се_ я_ лі.' The music is written in a simple, rhythmic style with quarter and eighth notes.

А мы проса сеялі, сеялі;
Адным ладам сеялі, сеялі!
А мы проса патопчам, патопчам;
Адным ладам патопчам, патопчам.
А чым жа вы стопчаце, стопчаце,
Адным ладам, стопчаце, стопчаце?
А мы коней нагонім, нагонім,
Адным ладам, нагонім, нагонім!
А мы каней паловім, паловім;
Адным ладам паловім, паловім!

ЗАПРАЖЫЦЕ СІВЫХ КОНЕЙ

Allegro



За_ пра_ жы_ це сі_ вых ко_ ней у ва_ зок шы_ ро_ кі



Хо_ ча е_ хаць ве_ ра_ бей_ ка ў_ гос_ ці да са_ ро_ кі.

Запражыце сівых коней
У вазок шырокі,
Хоча ехаць верабейка
Ў госці да сарокі.

Як прыехаў верабейка
Ды шпорами ляснуў,
Выскачыла сорочанька:
- Прашу, калі ласка.

Прашу, прашу, верабейка
Мяне не цурацца -
І за стол саджае госця,
Просіць частавацца.

ТЫ, ЗЯЗЮЛЯ, НЕ КУКУЙ

Scherzando



Ты, зя_ зю_ля, не ку_ куй, не ку_ куй, ты, шэ_ра_я, не ку_ куй



не ку_ куй! Ка_лі бу_дзеш ку_ка_ваць, ку_ка_ваць не_дзе бу_дзе



на_ча_ваць на_ча_ваць. Ку- ку! Ку- ку! Ку- ку!

Ты, зязюля, не кукуй, не кукуй,

Ты, шэрая, не кукуй, не кукуй.

Калі будзеш кукаваць, кукаваць,

Недзе будзе начаваць, начаваць.

Ку-ку! Ку-ку! Ку-ку!

Музыкальный репертуар для пения и подбора аккомпанемента

Петь приятно и удобно

Сл. и муз. В. Степанова

Voice *mf*

Если хо - чешь си - дя петь, не са - дись ты, как мед - вадь.

5 Спи - ну вы - пря ми ско - рей, но - ги в пол уп - ри сме - лей

9 Раз! Вдох! Иза - пел, пти - цей звук по - ле - тел

13 Ру - ки, пле - чи всё сво - бо - дно, пе - ть прият - но и удо - бно

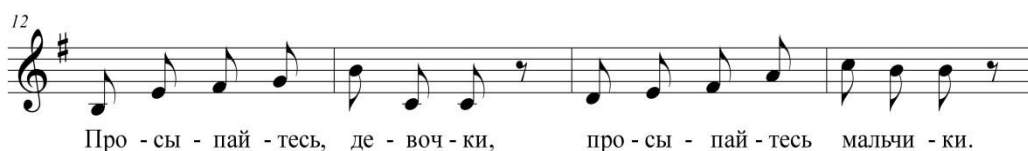
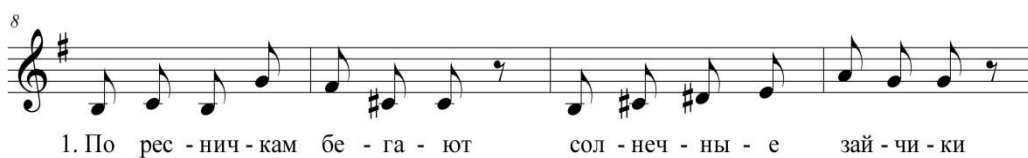
Если хочешь стоя петь -
Головою не вертеть.
Встань красиво, подтянись.
И спокойно улыбнись.

Раз! Вдох! И запел,
Птицей звук полетел.
Руки, плечи - всё свободно,
Петь приятно и удобно.

Пробуждальная песенка

Сл. П. Синяевского

Муз. Н. Пескова



2. Просыпайтесь прыгалки, просыпайтесь, мячики
Все конфеты вкусные, все игрушки в ящике,
Косолапый мишка и колючий ёжик,
И картинки в новой книжке просыпайтесь тоже - 2р.

3. Новый день торопится с пробуждальной песенкой.
Просыпайтесь, форточки, просыпайтесь, лесенки,
Лифты и трамваи, тапки и галоши,
И качели на бульваре, просыпайтесь тоже - 2р.

©

Снеженика

Сл. М. Пляцковского

Муз. Я. Дубравина

Оживленно
Voice *mf*

Что та - кое снеже - ни - ка? Что та - кое сне - же -
ни - ка? Что та - ко - е сне - же - ни - ка? Я от -
ве - тить вам могу. Это я - го - да та -
ка - я, э - то я - го - да та - ка - я, э - то
я - го - да та - ка - я, что ис - к - ри - тся на снегу.

2. У нее такой искристый (3 раза)
Серебристый белый цвет,
Что для снежной королевы (3 раза)
Ничего вкуснее нет.

3. Не ищите снеженику (3 раза)
По полям и по лесам,
Потому что, потому что (3 раза)
Я её придумал сам.

©

Песенка о весне

Сл. Л. Дымовой

Муз. О. Волох

Voice

Мы си - де - ли у ок - на, по - сту - ча - лась к нам ве -
сна, зайчик сол - не - ч - ный бле - снул, воду в лу - жи це пле
снул. Пра - м пам пара, пра - м пам пам, пра - м пам пара, прам пам
пам, зай - чик сол - неч - ный в во - де блес -
нул.

2. Прыгнул с ветки воробей,
Закричал: "Скорей! Скорей!"
Торопитесь вслед за мной
Познакомиться с весной.

Припев:

Прам - пам - па -ра (2р.)
Прам, пам, пам (2р.)
Познакомиться с весной.

3. Если нас гулять зовут
Иы готовы в пять минут,
Солнцу улица тесна,
Здравствуй милая весна!

Припев:

Прам - пам па -ра,
Прам, пам, пам (2р.)
Здравствуй, милая
Весна - красна!

Песня о Родине

Сл. и муз. С.Д. Галкиной

Voice

Солнце над зе - м - лёй встаёт, пти-чий хор в лесу по - ёт,
5 в поле ру - чёек жур - чит, нам с тобо - ю го - во - рит.
9 Припев: Ро - дина одна на све - те пом - ни-те об э - том де - ти!
13 Го - ры и леса, ре - ки и моря, всё это твоя зе - мля.

2. Голубая гладь озёр,
Золотых хлебов ковёр,
Лес густой листвою шумит
Нам с тобою говорит:

Припев:

"Родина одна на этом свете,
Помните об этом, дети!
Горы и леса, реки и моря,
Всё это - твоя земля!"

Пёстрый колпачок

Сл. Н. Соловьёвой

Муз. Г. Струве

Неторопливо

Voice

Раз си - дел ве - сё - лый гном на пень-ке под ёл - кой
И ла - тал свой кол - па - чок хвой но - ю игол - ко - й

5

ти - ла - ла да ти - ла - ла на пень - ке под ёл - кой

9

И ла - тал свой кол - па - чок хвой - но - ю игол - ко - й

Detailed description: The image shows a musical score for a voice part. It consists of three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Неторопливо' (Moderato). The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a repeat sign. The second staff begins with a measure rest of 5 measures. The third staff begins with a measure rest of 9 measures. The lyrics are: 'Раз си - дел ве - сё - лый гном на пень-ке под ёл - кой / И ла - тал свой кол - па - чок хвой но - ю игол - ко - й' (first line), 'ти - ла - ла да ти - ла - ла на пень - ке под ёл - кой' (second line), and 'И ла - тал свой кол - па - чок хвой - но - ю игол - ко - й' (third line).

1. Раз сидел весёлый гном, на пеньке под ёлкой
И латал свой колпачок хвойною иголкой

2. Гному было много лет, он не удивлялся
Что колпак за столько лет у него порвался.
Ти-ла-ла да ти-ла-ла
Он не удивлялся (повт. конец 2-го купл.)

3. От заплаток колпачок пестрым был у гнома
Сине-красно-голубой, розово-зелёный.
Ти-ла-ла да ти-ла-ла
Пёстрым был у гнома (конец 3-го купл.)

4. Ну, а гномик песню пел на пеньке под ёлкой,
И латал свой колпачок хвойною иголкой.
Ти-ла-ла да ти-ла-ла
На пеньке под ёлкой (конец 4-го купл.)

Примерный план-конспект урока в 1 классе

Тема: «Три кита в музыке» - песня, танец, марш.

Цели и задачи:

- сформировать знания о музыкальных жанрах: песня, марш, танец;
- развивать способность вслушиваться в характер музыки, размышлять, используя разнообразные виды музыкально-практической деятельности;
- развивать творческое мышление, внимание, память;
- способствовать формированию духовной культуры учащихся, воспитанию коммуникативных качеств личности, интереса к музыке;
- повторить правила певческой посадки, понятия «высокие и низкие», «громкие и тихие звуки».

Тип урока: изучение нового материала.

Музыкальный материал: фонограмма «Начинаем перепляс» сл. П. Синявского, муз. С. Соснина; «Итальянская полька» С. Рахманинова; «Вальс», «Марш» П. Чайковского.

Ход урока

Музыкальная разминка: дыхательная игра, вокальные упражнения, понятие о движении мелодии.

Как всегда урок музыки мы начинаем с музыкальной разминки. Давайте сначала просто правильно подышим: сделайте носом активный вдох и медленно выдыхайте воздух губами, собранными в трубочку. При этом сделаем на вдох два хлопка в ладоши, на выдох – три удара пальцами друг о друга. Чтобы выдох получился более длинным, удары пальцами выполняйте не спеша, (упражнение повторяется два-три раза). Теперь удлиним ваши вдохи и выдохи: во время них будем делать по четыре хлопка и удара пальцами (повторить 2–3 раза). Выполним упражнения в качестве музыкальной разминки. Я вам подскажу: начну петь первое упражнение, а вы закончите – допоете хором: «Ши-ши-ши, ши-ши-ши, у нас песни ...» (хороши); «Ра-ра-ра, ра-ра-ра, музыкальная ...» (игра); «Ру-ру-ру, ру-ру-ру, очень любим мы...» (игру).

Знакомство с новым материалом. Музыкальные жанры

Используется сказка В. Бондарева «Три веселых зайца». С бирюзового неба скатилась звездочка. Она перепрыгнула через розовую тучку, мелькнула среди деревьев музыкальной рощи и спряталась в родничке-мотивчике, что вытекал из-под корней берёзы. Родничок вздрогнул, прислушался: кто-то шел по роще. Ближе, ближе. Вокруг становилось все светлее и светлее. Кусты раздвинулись, и к родничку вышла румяная, в венке из весенних цветов Мелодия. Она наклонилась над родничком и протянула руки к воде. Родничок боялся щекотки и потому

зажурчал, заплескался. Его услышал Соловей. Выпорхнул из гнезда, отряхнул с крыльев росу и запел:

– Дрозд. Дрозд, вставай. Ночь уходит. Чуешь? Чуешь? Топ-топ-топ.

Издали с поля его бойко поддержала перепелка:

– Ты прав, ты прав: вставать пора, вставать пора.

– Дрозд, пора. Уже пора.

– А я уже встал, встал я!

Мелодия умылась. Обрызгала родниковой водой венки и побежала к морю, где ждал ее кит Песня. Увидел кит мелодию и запел. (Песня на усмотрение учителя). А в эту минуту в музыкальной роще под ореховым кустом завозился маленький Зайчонок. Он проскакал всю ночь, замерз. Начал он притопывать ножкой - то одной, то другой. И побежали ножки четко по дорожке:

– Я шагаю, я шагаю, я шагаю

И не страшно, и не страшно мне ничуть!

Все на свете, все на свете я узнаю!

Ну а если и не все, то что-нибудь, – весело пел Зайчонок.

И так у него это весело и четко получалось! А дорожка все бежала и бежала и привела его к морю. Вынырнул из моря кит:

– Как весело поешь, Зайчонок! Хочешь, я научу тебя маршировать, слушать и слышать разные марши?

– Хочу, – отвечает Зайчонок, – а ты кто?

– Я – кит Марш, на мне и моих друзьях держится огромный мир «Музыка». Поплыли со мной!

Не испугался Зайчонок воды, прыгнул он на спину киту, и поплыли они за мелодией и китом-песней.

Солнышко поднималось все выше и выше. Потрогало своим лучиком щенка за ушко. Вскочил он, лапками глазки протер, осмотрелся и побежал по дорожке к морю, распевая, кувыркаясь и подпрыгивая. А у берега его ждал кит Танец:

– Тебя-то я и жду! Поплыли со мной в страну «Музыка». Там ты научишься петь и танцевать.

И поплыли они познавать новую страну. Вот такая интересная история страны «Музыка».

И мы, ребята, с вами будем познавать музыкальную страну. Ведь музыка – это целый мир, она как неизвестная планета, которую мы будем изучать. Люди представляли «мир музыки», стоящий на трех основах, «трех китах». Давайте, слушая музыку, узнаем новых знакомых: песню, танец, марш.

Закрепление материала. Слушание музыки

– Назовите три основы, «три кита», на которых держится

музыкальный мир. (Дети называют.)

– Учиться узнавать имена «трех китов» будем сегодня на уроке.

Марш. «Марш деревянных солдатиков» П.И. Чайковского

– Ребята, кому знакома эта музыка?

– Какие движения мы можем использовать под эту музыку? (Дети делают под музыку любые движения.)

– Жанр этой музыки – марш. Под музыку марша мы можем шагать, маршировать.

– Какие марши вы знаете? (Военный, футбольный, кукольный, цирковой.)

– Кто скажет, какой по характеру военный марш? (Смелый, быстрый.)

– Этот марш громкий или тихий? (Громкий.)

– Он высокий или низкий? (Низкий.)

– А «Марш деревянных солдатиков» какой по характеру? (Быстрый, игрушечный, шуточный, кукольный.) Он тихий или громкий? (сначала этот марш звучит громко, а во второй части – тихо). Высокий или низкий? (Высокий). Послушайте, какой ритм у этого марша. (Учитель показывает, хлопками в ладоши ритмический рисунок; дети отхлопывают ритм).

Танец. Вальс

– Молодцы! Ребята, а какие танцы вы знаете? (вальс, полька.)

– Какой характер у вальса? (Плавный, неторопливый, мелодичный.)

– Сейчас вы будете слушать музыкальное произведение, но сначала я прошу вас послушать, как «звучит тишина». В этом вам поможет условный знак (Приложив палец к сомкнутым губам.)

Тише, тише, тишина, только музыка слышна

– Прослушайте знакомое вам произведение композитора П.И. Чайковского и вспомните название пьесы. Слушайте музыку внимательно, а затем ответьте на мои вопросы. Под музыку вместе со мной выполните несколько движений. Прошу вас встать. Только движения придется выполнять не сразу, потому что музыка начнется с инструментального вступления. (Дети слушают «Вальс» из балета «Спящая красавица» и выполняют танцевально-ритмические движения руками.)

– Вам понравилась музыка?

– Какой это был музыкальный жанр? (Танец.)

– Почему вы решили, что это танец? (Под нее можно танцевать.)

– Кто помнит название музыкального произведения? («Вальс».)

– Какой характер у «Вальса»? (Плавный, неторопливый, мелодичный.)

– Какой композитор написал «Вальс»? (П.И. Чайковский.)

– Какую еще музыку П.И. Чайковского вы знаете? («Марш деревянных солдатиков».)

Танец. Полька

– Прослушайте еще один танец, вспомните его название и определите характер. Звучит «Итальянская полька» С.В. Рахманинова.

Какой характер у польки? (Бойкий, веселый, скачущий.)

Под музыку выполняются движения польки (пяточка, носочек, 3 шага на месте).

Примерный план-конспект урока во 2 классе

Тема: Инструменты симфонического оркестра.

Цели урока:

– образовательные: сформировать первичное представление о симфоническом оркестре;

– развивающие: развивать навыки музыкального восприятия, расширять кругозор учащихся, формировать исполнительские навыки;

– воспитательные: воспитывать любовь и уважение к народным обычаям и традициям своей страны, формировать ценностное отношение учащихся к музыкальному искусству.

Задачи:

– повторить пройденный материал;

– познакомить с инструментами симфонического оркестра;

– учить различать тембры инструментов симфонического оркестра.

Музыкальный материал: музыкальные фрагменты с записями звучания отдельных инструментов (И. Дунаевский Марш из к/ф «Веселые ребята»; песня «Мурлыка» сл. Ю. Марцинкевич, муз. А. Морозова.

Оборудование: карточки для игры «Интонация – манера произношения».

Ход урока

1.Организационный момент

Здравствуйте, ребята. Сегодня на уроке нас ждет увлекательное путешествие по разным станциям с говорящими сами о себе названиями: «Повторялкино», «Узнавалкино», «Закреплялкино». А отправимся мы с вами в путь со станции «Запевалкино». Предлагаю удобно разместиться на своих местах и начать наше путешествие. В путь лучше отправиться с весёлой песней. Споём хором песню, про кота Мурлыку!

Исполнение песни «Мурлыка» хором, соблюдая певческую установку.

– Вот так, весело и незаметно, мы подъехали к станции «Повторялкино». Посмотрите, пожалуйста, на доску. Что вы тут видите? (Ответы детей.)

– Конечно, это наш «музыкальный цветок», а если говорить правильно, то это средства выразительности, с помощью которых мы учимся с вами понимать музыку. Хотелось бы услышать, за что в музыке отвечает каждый лепесток? (Ответы детей: мелодия – за образ, темп – за скорость, лад – за настроение, регистр – за высоту, динамика – за громкость).

– А этот лепесток почему-то перевернут изнаночной стороной. Помогите, пожалуйста, открыть его. Какое средство выразительности мы ещё не назвали? (Ответы детей.)

– Вы совершенно правы. Это – тембр. Тембр отвечает в музыке за окраску звука. По тембру голоса мы можем определить человека (мужчина или женщина), а также свой тембр есть у каждого музыкального инструмента. Послушайте внимательно и скажите: «Какой инструмент с нами разговаривает?» (Звучат записи различных солирующих музыкальных инструментов. Ребята определяют инструменты по звучанию.)

– Вы совершенно правы, прозвучали скрипка, фортепиано и труба. А как вы думаете, что звучит сейчас? (Включается запись звучания симфонического оркестра, фрагмент.)

– Все услышали, что инструментов сейчас звучало много, и играли они все одновременно. А кто-нибудь из вас знает, как называют музыкантов, которые играют на разных инструментах одновременно? (Оркестр.)

Изучение нового материала.

– Вот так дружно, опять же под музыку мы добрались до станции «Узнавалкино», где нас встретил неизвестный нам оркестр. А что мы хотим узнать о новом знакомом?

Ребята формулируют вопросы:

Что такое оркестр? Какие оркестры бывают? Сколько в них музыкантов? Кто управляет оркестром?

Оркестр это – ...ответы детей.

В Древней Греции оркестрой называлось площадка перед сценой, на которой размещался хор. Много позднее, оркестром стали называть большие ансамбли музыкантов, совместно исполняющие инструментальные музыкальные произведения. Различаются оркестры по инструментам, которые входят в их состав.

Начинается работа с иллюстративным материалом – изображениями различных оркестров:

– Как, по вашему мнению, будет называться оркестр, в котором играют на балалайках, домрах, гармониях, гусях, деревянных ложках? (Народные инструменты – оркестр народных инструментов.)

– А если в оркестре играют на различных трубах, больших и маленьких? (Духовые инструменты – духовой оркестр.)

– А если в состав входят различные барабаны, металлофоны, тарелки и треугольники? (Ударные инструменты – оркестр ударных инструментов.)

– А еще, ребята, есть оркестр, который называют симфонический. Его так назвали потому, что исполняет он особую музыку, которая сопровождает действия в больших музыкальных спектаклях – операх, балетах, в его исполнении звучат многочастные симфонии, сюиты, концерты, а также музыка в кинофильмах. Симфонический оркестр самый полный и совершенный по звучанию. Давайте послушаем... (звучит музыкальный фрагмент в оркестровом исполнении).

В оркестре одновременно играют от 30 до 100 музыкантов. Они играют на разных инструментах: на некоторых при помощи смычка, ведя его по струнам; в другие надо дуть, чтобы получить звуки; а по некоторым надо ударять, либо рукой, либо специальными приспособлениями.

– Попробуйте распределить карточки с изображениями инструментов, они находятся перед вами, на группы, в зависимости от того как у них извлекается звук. (Работа с карточками в группах).

Вот и определились основные группы, на которые делятся инструменты: 1 – струнные, 2 – духовые, 3 – ударные. Посмотрите еще раз внимательно на карточки, с которыми вы работали – все ли инструменты вам знакомы? Знаете ли вы, как они называются? Давайте познакомимся с ними поближе.

Струнная группа: скрипка – королева оркестра, ее брат альт, он чуть больше по своим размерам, виолончель и контрабас. Звук у струнно-смычковых инструментов не громкий, поэтому их в оркестре так много, ведь им предстоит играть одновременно с громко звучащими инструментами.

Духовые («звучащие от дыхания») делятся на две группы: деревянные и медные. Деревянными духовыми являются: флейта, гобой, кларнет и фагот. К медным духовым, сделанным из металла относятся: валторна, труба, тромбон и туба.

Самая многочисленная группа инструментов – ударные. Назовите известные вам инструменты, изображенные на карточках? (Ответы детей).

Чтобы управлять таким количеством музыкантов, нужен человек, много умеющий и знающий. Это – дирижер. Именно он делает из многозвучного коллектива – единого исполнителя – оркестр.

– Поиграем? Кто будет дирижером, а кто – музыкантами?

Игра: звучит музыкальный фрагмент, дети изображают дирижера и оркестр.

Подведение итогов.

– Вот и приехали мы с вами на станцию «Закреплялкино» – конечную цель нашего пути. Что же нового вы увидели и узнали во время сегодняшнего музыкального путешествия? (Ответы детей: что такое оркестр, какие оркестры бывают, какой оркестр самый большой, какие существуют группы инструментов, Какие названия у инструментов, Дирижер это –...)

Предлагаю вам сейчас поделиться своими впечатлениями от участия в нашем импровизированном классном оркестре.

Какая была тема сегодняшнего урока? С какими понятиями мы с вами познакомились?

Проанализируйте результаты своей работы на уроке и сделайте вывод о роли музыкального сопровождения в обряде свадьбы, а на основе заполненной таблицы, ответьте каковы особенности музыкального языка этого обряда.

Вывод. Инструментов в оркестре много (как и учеников в классе), но все они должны играть очень слаженно, чтобы получилась красивая музыка (а в классе – результат работы). И конечно, у оркестра должен быть руководитель – дирижер, от которого зависит красивое и правильное звучание оркестра.

Примерный план-конспект урока в 3 классе

Тема: Выразительная интонация

Цели и задачи:

- сформировать представление о выразительной интонации.
- углубление представлений о выразительности;
- ознакомление с музыкальными интонациями, выражающими чувство, настроение;
- совершенствование умений выразительного пения и инструментального музицирования;
- моделирование выразительных интонаций звуком, словом, движением, цветом.

Оборудование: магнитофон, записи музыкальных произведений, детские музыкальные инструменты.

Музыкальный материал: П.И. Чайковский «Болезнь куклы», «Похороны куклы», «Новая кукла», «Кадриль».

Ход урока

Встало солнышко давно,

Заглянуло к нам в окно.

Нас оно торопит в класс,

Урок музыки сейчас.

– Ребята, о чем вы говорили на прошлом уроке? Давайте вспомним, что такое интонация и для чего она нужна?

Изучение нового материала.

Подумайте и скажите, что значит «выразительно»?

Сейчас я проверю, умеете ли вы выразительно произносить слова.

Произнесите слово «Да» с вопросительной интонацией, радостно, утвердительно, зло, мечтательно, грустно, с обидой, хитро. Молодцы.

Сегодня на уроке мы с вами познакомимся с музыкальной интонацией. Интонация в музыке – это характер ее звучания, ее настроение. Представьте себе, что в музыке может выражаться настроение главного героя или просто музыка может выражать любое настроение: грустное, мечтательное, радостное, злое, тревожное и другое. То есть в музыке могут выражаться любые чувства и эмоции. Но для этого композиторы используют свои специальные средства, которые помогают ярко изобразить образ или действие. Их сравнивают с художниками.

Сейчас мы послушаем музыку великого русского композитора Петра Ильича Чайковского. Мы с вами познакомимся с тремя небольшими произведениями из цикла «Детский альбом». Я прошу вас слушать внимательно и постараться определить характер, чувства и эмоции главного героя этого произведения, название которых я скажу вам чуть позже, после того, как вы угадаете настроение и чувства в каждом произведении. Подскажу вам только то, что эти произведения связаны между собой.

1. «Болезнь куклы»

2. «Похороны куклы»

3. «Новая кукла»

Одинаковыми были чувства и настроение в этих произведениях?

Как оно менялось?

Как вы думаете, какие чувства испытывает герой в первом произведении?

Что могло произойти?

Что изменилось во втором произведении? Что изменилось в чувствах героя?

Как вы догадались о произошедшей трагедии?

Как изменилось настроение главного героя в третьем произведении?

Как это заметно в произведении?

Попробуйте придумать рассказ про эти три маленькие пьесы.

Молодцы, ребята. Сейчас, как я вам и обещала, я скажу названия произведений.

Первое произведение называется «Болезнь куклы», и девочка грустила, переживала о своей любимой подруге, лечила ее, наверно.

Второе произведение – «Похороны куклы», возможно кукла была сломана и уже не могла быть восстановлена опять, поэтому девочка с честью ее похоронила, что можно почувствовать в музыке.

Третье произведение называется «Новая кукла». Девочка нуждалась в подруге, ведь ее старой подруги нет. Поэтому ей подарили новую куклу и девочка очень рада, она обещает любить ее и заботиться о ней.

А теперь давайте побудем в роли композитора. Игра на детских музыкальных инструментах (белорусская народная песня «Перепелочка»).

Рефлексия. Понравился ли вам урок? Что вам больше всего запомнилось? Что такое выразительная интонация?

Спасибо за работу на уроке. Урок окончен.

План-канспект урока в 4 классе

Тэма: Фальклорныя вобразы свята «Гуканне вясны»

Мэты: сістэматызаваць веды вўчняў аб фальклорных вобразах свята «Гўканне вясны»; выхоўваць пачуццё любові і трапяткіх адносін да фальклорнай спадчыны; развіваць элементы вакальнай тэхнікі выканаўцаў; ўвагі, памяці, эмацыянальнасці.

Абсталяванне: музычны цэнтр, запісы песень веснавога цыклу; калочки з саламянымі і папяровымі птушкамі; вяночкі.

Тып ўрока: камбінаваны.

Мадэль ўрока:

I. Арганізацыйны момант.

1. Прывітанне настаўніка і вучняў.
2. Зварот да народнага календара.
3. Абвешчанне тэмы і задач урока.

II. Тэарэтычная частка.

1. Тлумачэнне язычніцкай сутнасці абрада «Гуканне вясны».
2. Вызначэнне асноўных фальклорных вобразоў свята і іх прызначэнне (гутарка).

III. Практычная частка.

Практыкаванні для ўмацавання мышцаў дыхання, вакальна-харавыя практыкаванні.

Паўтарэнне песен па выбару;

Праслухоўванне традыцыйных веснавых песен Палесся.

Разучванне песні «Агу, вясна»;

Веснавыя гульні «Груша», «Явар».

IV. Абагульненне і сістэматызацыя ведаў:

- пералік фальклорных вобразаў;
- замацаванне ў памяці пройдзенага матэрыялу;
- выкананне песні з элементамі тэатралізацыі.

V. Рэфлексія.

Выказванні дзяцей аб ўражанні ад урока.

VI. Падвядзенне вынікаў урока, ацэнка ведаў вучняў

- узаемаацэнка і самаацэнка;
- ацэнка працы дзяцей настаўнікам;
- словы развітання дзяцей і настаўніка.

Ход урока:

I. Добры дзень, дзеці! Нягледзячы на тое, што па календару ў нас яшчэ зімовы месяц, вясна ўжо адчуваецца, і ўсе мы з надзеяй і хваляваннем чакаем вясну. Такое абстрактнае паняцце, як надыход вясны, старажытны чалавек пераводзіў у зразумелыя ачалавечаныя формы – Вясну-жанчыну. Успрыманне чалавекам веснавога прыгожага росквіту прыроды ператварыла цудоўную людскую веру ў магічную сілу слова, у песенную магію: прыгожымі веснянкамі клікаць, гукаць вясну.

II. Сёння мы працягваем падарожжа па сцяжынках народнага календара. Як вы бачыце, я прынесла на урок калочкі з саламянымі і папяровымі птушкамі і разнокаляровыя вяночкі. Атрыбутамі якога народнага свята з’яўляюцца гэтыя рэчы? Так, сёння мы пачынаем з вамі работу над песнямі веснавога цыклу, пазнаёмімся з адным із сакральных абрадаў – «Гўканне вясны», якое больш характэрна для Усходняй Беларусі.

Вясна, у параўнанні з іншымі парамі года, найбольш багата абрадамі, звычаямі, рытуаламі, якія звязаны з працоўнай дзейнасцю чалавека, яго спрадвечнымі клопатамі на лепшае будучае. Давайце ўспомнім, якія веснавыя святы вы ведаеце? («Стрэчанне», «Масленка», «Саракі», «Юр’я»)

Пачынаюцца веснавыя абрады з гукання вясны. Ўжо на Стрэчанне і Масленку пачынаюць спяваць веснянкі-заклічкі. Гўканне вясны дасягае сваёй кульмінацыі на Звеставанне (Благовешчанне) – 7 красавіка, калі і адбывалася непасрэднае рытуальнае дзеянне і доўжылася да таго, як узаруць поле. У гэты час дзяўчаты выходзілі да гумнаў, залазілі на стрэхі, альбо шлі на пагорак і там спявалі веснянкі, у якіх кожны слупок заканчваўся выклікам «Гу!». С тымі ж песнямі збіралі мяллё і кастрыцу ад лёну, развадзілі вогнішчы. Каля яго таксама спявалі веснянкі. Людзі верылі ў магічную сілу слова, у песенную магію. Спевы і ваджэнне карагодаў суправаджалася падкідваннем угору печыва ў выглядзе птушак, альбо саламяных птушак на калочках. Як і песеннае гуканне, падкідванне птушак угору павінна было вызваць першых вестуноў вясны – жаваронкаў, кулікоў. Адметнай рысай веснянак з’яўляецца наяўнасць інтанацыі загукання, разлічанай на эфект рэха, таму і выбіралі адкрытае месца. Як і масленкавыя абрады, песні і карагоды, гуканне вясны адбывалася на горках, бліжэй да неба. Такім чынам, здалёк было чуваць песні-веснянкі.

Зараз мы паслухаем узоры такіх песень, запісаных ў Паазер'і і Палессі.

– Якія ўражанні выклікалі ў вас праслуханыя песні?

Як вы пачулі, некаторыя песні пабудаваны па прынцыпу дыялога: спачатку гучыць пытанне да вясны, а потым яе адказ. Песня, якую мы сёння будзем развучваць, пабудавана па гэтым жа прынцыпу. Давайце яшчэ раз праслухаем песню «Агу, вясна».

III. Перад тым, як мы прыступім к разучванню песні, мы пачынаем з практыкаванняў. Першыя практыкаванні на ўмацаванне мышцаў дыхання:

– Актыўны ўдых моцнымі рыўкамі з вымаўленнем складу «пфу». Паўтарыць 2 разы, выштурхоўваючы паветра жыватом. Пасля кожнага «пфу» зрабіць невялічкую паузу, вызваляючы жывот. Удых кароткі, які напаўняе ўсе легкія.

– Выдых праз рот струменнем. Выдыхнуць плаўна, апускаючы грудзі, і сціскаючы рэбры. Адначасова падаваць паветра жыватом. Удыхнуць хутка, напаўняючы ўсе лёгкія. Паўтарыць тры разы.

– Прыступаем к распяванню. Першае практыкаванне: спяваем закрытым ротам. (*Гаммаабразны ход у межах квінты па паўтонам уверх і ўніз*).

– Распеванне фразы з новай песні «Агу, вясна, агу, красна» па паўтонам уверх і ўніз.

– Практикаванні для трэніроўкі артыкуляцыйнага апарату: «Там, там(ы), там(а), службыў я ў пана», «Ой, да ва зеленом во бару», «круціцца жорны».

– Разучванне песні: «Агу, вясна». Разбор тэкста, тлумачэнне слоў. Меладычная лінія. Выкананне па фразях кожным вучнем. Спяванне па групах кожнага слупка. А зараз прапаную вам трошачкі адпачыць і ўспомніць гульні, прымеркаваныя да веснавых свят.

Праводзіцца гульня па выбару. («Груша», «Явар», «Проса».)

IV. Напрыканцы нашага заняцця, я хачу задаць вам пытанні:

– З якім абрадам вы сёння пазнаёміліся?

– Язычніцкая ці хрысціянская сутнасць гэтага абрада?

– Пералічыць фальклорныя вобразы абрада «Гуканне вясны»

А зараз мы яшчэ раз праспяваем з вамі песню, разбіўшыся на групы. Адна група задае пытанне, другая – адказвае. У рукі мы возьмем калочкі з птушкамі, а на галаву пакладзем вяночкі.

Пад час спеваў на выклік «Гу» падкідваем калочкі з птушкамі ўгору. Спяваем голасна.

Малайцы, у вас нядрэнна атрымалася. Дзякуй за працу.

V. Выказванні дзяцей аб уражаннях ад урока.

VI. Ацэнка працы дзяцей педагогам. Узаемаацэнка, самаацэнка.

Наш занятак скончыўся. Да пабачэння!

**Сценарий мероприятий по музыкально-эстетическому воспитанию
учащихся начальных классов**

Тема: Музыкальный КВН

Цель: развитие творческой личности ребенка средствами музыкального искусства.

Задачи:

- 1) формирование умений восприятия музыкальных произведений;
- 2) воспитание мотивации к музыкальному исполнительству;
- 3) расширение ценностных представлений в области музыки.

Мероприятие можно проводить в дни творчества в начальной школе, а также как мероприятие для класса.

Формируются три команды. Это можно сделать путем выбора карточек разного цвета, кто выбрал карточку зеленого цвета образуют команду № 1 и т.д. Можно привлечь в помощники для проведения данного мероприятия старшеклассников, каждый из них проведет по два конкурса. Если на празднике дети одного класса, то команды образуются заранее для подготовки домашнего задания на музыкальную тематику. Если из разных классов, то задание переделывается в любой другой творческий конкурс.

Материалы:

- тексты для ведущих;
- нарисованный на листе ватмана путь следования по станциям (весёлый паровозик, бегущий по рельсам от станции к станциям с названиями; ватман вывешивается на доску);
- оценочные листы для жюри по их количеству, с критериями оценивания;
- пакеты с заданиями (с ребусами, кроссвордами);
- чистые листы с ручками для капитанского конкурса;
- выученные заранее несколько веселых песен, можно вспомнить их по ходу действия.

Ход мероприятия:

Ведущий 1. Здравствуйте, дорогие друзья! Сегодня нам с вами предстоят необычайные приключения в музыкальном мире – мы отправляемся в волшебное путешествие!!! Чтобы поезд отправился быстрее, необходимо придумать названия каждой команде. Итак, команда под № 1 называется _____, под № 2 – _____, под № 3 – _____.

Молодцы ребята, наш волшебный поезд готов отправиться в путь! А чтобы в пути нам было нескучно, давайте все вместе споем песню (песня).

Вперед ребята к станции «**Вспоминайка**».

Ведущий 2. В нашем поезде не нужны билеты, но чтобы добраться до следующей станции, необходимо правильно выполнять задания! Вы готовы? Итак, чтобы добраться до первой станции, вам придется вспомнить ваших подружек – ноты. Для этого выберите по одному представителю от команды. Я буду читать стихотворение, а вы должны дружно отгадать ноты.

Раз в субботу семь ентов
Во дворе учили ноты.
Дотянув насилу «до»
Вытер пот один ент.
А второй дошел до «ре»,
Очень жарко во дворе.
Третий взять пытался «ми»,
Да попробуй-ка, возьми.
А четвертый: «Что, мне «фа!» –
С двойкой может быть графа.
Пятый взять пытался «соль»,
И вздохнул – не соль, а боль.
А шестой засел на «ля»,
И без ля стоит земля.
Лишь седьмой дошел до «си»,
Да и тот совсем осип.

А теперь, представители команд, назовите ноты по очереди, в обратном порядке. Уважаемое жюри, ваши первые оценки командам!

Ведущий 3. Как весело в нашем волшебном поезде! Смотрите, впереди следующая станция «**Вопрошайка**». Чтобы до нее добраться, нам предстоит второе испытание. Командам надо ответить на вопросы. Готовы? Поднимаем руки, если готовы ответить!

Как называется жанр народной песни, популярной в народе, основанный на многократном повторении небольшого весёлого куплета? (Частушка)

Как называется балет С. Прокофьева, написанный по одноименной сказке? (Золушка.)

На каком музыкальном инструменте играл Садко, герой известной сказки? (Гусли.)

Как называют участника хора? (Хорист.)

Какой музыкальный инструмент есть на кухне? (Тарелки.)

Какой инструмент больше, скрипка или альт? (Альт.)

Из каких инструментов состоит симфонический оркестр? Кто больше и точнее назовет?

Уберите лишнее слово: былина, обряд, вальс, песня.

Может ли обезьяна научиться играть на барабанах? (На барабанах не играют.)

Пока уважаемое жюри оценивает команды, предлагаем всем посмотреть фрагмент балета С. Прокофьева «Золушка» (внимание на экран).

Слово для подведения итогов конкурса.

Ведущий 4. Молодцы, ребята! А теперь конкурс для капитанов! Поехали! Вот мы и прибыли на станцию «**Капитанская**». Ой, какой здесь шум и гам! Сколько звуков, какая неразбериха. Внимание, задание для капитанов! Повернитесь спиной! Возьмите листочки. На счет 1, 2, 3 вам нужно различить все виды звуков, звуки будут разные, слушайте внимательно. Ответы запишите на листочки и отдайте жюри. (Одновременно что-нибудь поется, играется на фортепиано, отстукивается ритм, читается стихотворение или какой-нибудь шумовой звук.)

Молодцы у нас капитаны, болеем за них, поддерживаем!

Слово уважаемому жюри.

Ведущий 1. Ура, ребята. Теперь можно отправляться дальше. Давайте посмотрим на карте наш путь. Вот она, следующая станция «**Немая**», совсем близко! Но сможем ли мы справиться с заданием, чтобы туда прибыть. Задание очень непростое.

Внимание! Одна команда, посоветовавшись, должна изобразить любой музыкальный инструмент молча, другая должна угадать. Только после этого вы тронетесь в путь. Начали! (По 3 инструмента.)

Молодцы, ребята, послушаем оценки нашего жюри. Итак, со счетом... впереди команда...

Музыкальная пауза...

Ведущий 2. Едем дальше! Внимание, друзья – станция «**Сказочная**»! Ой, но кто же это у нас стоит там, на пути? Баба-Яга? (Хорошо, если в роли Бабы-Яги будет мальчик.)

– Баба-яга, Баба-яга?! Не Баба-яга, а Бабуся-ягуся! Разбудили девушку-красавицу! Понаехали! Чаво надо?

– Проехать дальше хотим.

– Проехать? Ну-ну. Тогда загадки мои поотгадывайте!

Песня о двух друзьях разного цвета. («Два весёлых гуся».)

Песня о средстве, с помощью которого можно преодолеть все трудности. («Если с другом вышел в путь».)

Песня предводительницы, гадающей на картах. («Песня атамани из Бременских музыкантов».)

Песня о звере, который может укунить при трудных жизненных обстоятельствах. («Собака бывает кусачей».)

Песня любителя ранних визитов. («Кто ходит в гости по утрам».)

Песня о рыбе, неразлучной с инструментом мастера. («Песня рыбы пилы».)

Внимание, загадки!

Какую ноту кладут в суп? (*Соль.*)

Ящик на коленях пляшет, то поёт, то громко плачет. (*Баян.*)

Каким ключом не откроешь дверь. (*Скрипичным.*)

Нет ушей, а слышит, нет рук, а пишет, нет рта, а поет. (Магнитофон, плеер)

Семь ребят на лесенке заиграли песенки. (*Ноты и нотный стан.*)

Из дерева вырубается, а в руках плачет. (*Скрипка.*)

Молодцы друзья! все старались, послушаем наше уважаемое жюри.

Ведущий 3: Двигаемся дальше! И следующая станция на нашем пути «Почтовая».

Капитаны команд, получите очень важные пакеты с заданиями. Внимание! По моему сигналу вскрываем очень важные пакеты и делаем задание. 1, 2, 3. Начали! (В пакетах ребусы или кроссворды на музыкальную тематику.)

Листочки с выполненными заданиями сдать для проверки в центр главнокомандования!

Уважаемое жюри, с нетерпением ждем наших результатов.

Ведущий 4. И вот мы добрались до станции «Домашнее задание!» Давайте устроим праздник. Представители команд, пройдите для жеребьевки. И первой свое выступление представляет команда...

Приглашаем для выступления команду соперников...

Смотрим еще одно замечательное выступление соперников...

Выступления команд позади, слушаем оценки уважаемого жюри.

Со счетом впереди команда...

Поздравляем команду победительницу! Желаем всего самого наилучшего! Успехов Вам, ребята!

Тема: В гостях у королевы МУЗЫКИ

Цель: помочь детям активно войти в мир музыки, сделав ее естественной и доступной для их дальнейшей творческой деятельности.

Задачи:

- 1) развивать музыкальные способности, речь, мышление детей;
- 2) развивать творческий потенциал, воображение через опыт собственной музыкальной деятельности учащихся;
- 3) способствовать закреплению эмоционально-устойчивого положительного интереса учащихся к музыке;
- 4) закрепить общие знания о музыкальных инструментах, композиторах, белорусской музыке.

Оборудование: нотный стан, ноты, портреты композиторов, рисунки музыкальных инструментов, ребусы с жанрами песни, музыкальные ребусы, загадки, магнитофон.

Музыкальный материал: Н. Римский-Корсаков «Полет шмеля», несколько произведений с разными музыкальными инструментами; разные жанры народных песен (хороводные, детские, обрядовые); детские песни: «Антошка», «Буратино», «Жили у бабуси», «Кабы не было зимы», «Кот Леопольд», «Песенка мамонтенка», «В лесу родилась елочка», «Крылатые качели», «Чему учат в школе».

Ход мероприятия

Учитель. Здравствуйте, детишки! Девчонки и мальчишки!

Гостям рады, что пришли, для нас времечко нашли!

На нашем сегодняшнем музыкальном празднике «В гостях у Королевы Музыки» (название написано на доске) мы поближе познакомимся друг с другом и побываем в музыкальном королевстве, где каждый из вас сможет проявить свои таланты. Мы с вами выполним задания и конкурсы.

Чтобы попасть в гости к Королеве Музыке, нужно найти сначала к ней дорогу. На доске у меня нарисован нотный стан, но он без нот. Все нотки куда-то разбежались. Мы должны с вами пройти все испытания и вернуть нотки на свои места, и только тогда мы и найдем дорогу к Королеве Музыке. За каждое правильно выполненное задание мы получаем волшебную ноту.

Задание «Угадай-ка»

У. Итак, начинаем. Ребята, после прослушивания отрывка из произведения вы должны будете определить название этого произведения, автора, то есть, кто его написал, и показать портрет композитора.

(Звучит «Полет шмеля» Римского-Корсакова, на доске несколько портретов, среди которых один Римского-Корсакова (его и нужно найти.)

У. Молодцы, ребята! Мы заработали нотку «до».

(Все нотки выстраиваются на нотном стане!)

Задание «Музыкальные загадки»

У. Загадаю вам, ребятки,

Очень трудные загадки.

Тот, кто знает ответ, поднимает руку.

Какую ноту кладут в суп?

(Соль.)

Треугольная доска,
А на ней три волоска.
Волосок – тонкий,
Голосок – звонкий.

(Балалайка.)

Семь кружочков-малышат.
На линейчках сидят.
Ах, как дружно все живут,
Звонко песенки поют.
Очень заняты работой
Эти радостные... *(ноты)*
Деревянные подружки
Пляшут на его макушке,
Бьют его, а он гремит
В ногу всем шагать велит.

(Барабан).

Этот струнный инструмент
Зазвенит в любой момент –
И на сцене в лучшем зале,
И в походе на привале.

(Гитара.)

Из дерева вырубается, а в руках плачет.

(Скрипка)

На коленях я часто сижу,
Нахожусь постоянно в движении,
Как живая, я дышу,
И все слышат мое пенье.

(Гармонь)

Он на сцене выступает,
В хоре песню начинает.
Исполняет весь куплет,
Хор припев поет в ответ.

(Солист)

В нем четыре музыканта,
Виртуоза и таланта,
Пропоют любой мотив.
Как зовется коллектив?

(Квартет)

Зубы черные и белые выстроились в ряд.
Их не бойся – не кусаются,
А если тронешь – зазвучат.

(Рояль, аккордеон)

У. Спасибо, ребята вы вернули ноту «ре».

Задание: «Назови инструмент»

У. Ребята, посмотрите на эти рисунки и скажите, что это за инструменты? *(Дети рассматривают рисунки и называют инструменты.)*

Хорошо, все инструменты назвали. А теперь я вам буду включать музыку, а вы должны угадать, какие там играют инструменты.

(Играет несколько произведений с разными инструментами, дети должны их назвать.)

Молодцы, вот и нота «ми» на месте.

Задание: «Жанры песен»

У. Переставьте слоги в горизонтальных рядах так, чтобы получились названия пяти жанров белорусских народных песен. *(Дети отгадывают ребусы.)* Жанры: обрядовые, трудовые, детские, хороводные, застольные.

Я думаю, что вы заработали ноту «фа».

Задание: «Музыкальные ребусы»

У. Королева-Музыка просит нас разгадать музыкальные ребусы. Но чтобы справиться с этим непростым заданием, необходимо владеть музыкальной грамотой. Вы знаете, где располагаются нотки на нотном стане? Ну, тогда вперед, за волшебной ноткой!

Сейчас я буду вам показывать ребусы с нотами, а вы должны их расшифровать. Кто знает ответ – поднимает руку. Итак, внимание!

(Учитель показывает листы бумаги, на которых ярко нарисованы ребусы.)

И с этим заданием вы справились. Молодцы! Вы вернули ноту «соль».

Задание: «Юные эрудиты»

На доске написан список фамилий знаменитых людей. Нужно оставить фамилии композиторов, а остальные вычеркнуть.

Подчеркивают в списке фамилий знаменитых людей фамилии композиторов:

Петр Ильич Чайковский

Йозеф Гайдн

Александр Пушкин

Александр Суворов

Михаил Глинка

Илья Репин

Эдвард Григ

Федор Тютчев

Николай Римский-Корсаков

Исаак Левитан

Фридерик Шопен

Морис Равель

Антон Чехов

Франц Шуберт

Всем спасибо! Молодцы! Вот и нота «ля» вернулась.

Задание: «Музыкальная викторина»

Включаю детские песни, дети должны угадать и сказать название.

И с этими заданиям вы справились. Вы вернули нотку «си».

Вот и нашли мы дорогу к Королеве Музыки.

Тема: МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЦИЛИНДР (конкурсная программа)

Цель: формирование интереса к музыкальному творчеству

Задачи:

1) определение условий для свободного самовыражения детей;

2) формирование у детей ценностных ориентаций в области музыки;

3) воспитание исполнительской и слушательской культуры

Материалы: детские рисунки; рисунки музыкальных инструментов; запись музыкальных фрагментов.

Организационный момент.

Без музыки не проживу и дня!

Она во мне. Она вокруг меня.

И в пенье птиц, и в шуме городов,

В молчанье трав и в радуге цветов,

И в зареве расцвета над землей...

Она везде и вечно спутник мой.

Кто не знает, что такое музыка?

Ведущий. Наверное, многим мой вопрос покажется странным. Действительно, кто сегодня этого не знает? Музыка – это МУ–ЗЫ–КА! А вопрос любите ли вы музыку вообще, покажется излишним, ведь верно? Музыку любят все. А какую музыку любите вы? (Ответы детей.)

Музыка... Вот она рядом, достаточно включить радио, магнитофон, музыкальный центр, а кто-то пойдет на дискотеку. Кому что больше нравится... Приобщайтесь к великому искусству, получайте удовольствие или развлекайтесь. Сегодня мы с вами будем участвовать в занимательных конкурсах и развлечениях.

Представление членов жюри. Представление команд.

Конкурс «Музыкальные инструменты»

Необходимо узнать инструмент по его изображению. Демонстрация изображений инструментов. А теперь послушаем, как звучит королева всех инструментов – скрипка, (звучит любой фрагмент классического произведения для скрипки).

Конкурс «Найди “лишнее” слово»

Ведущий. На доске записаны слова, найдите лишнее.

Скрипка, труба, гитара, балалайка.

Смычок, струны, дирижерская палочка, клавиши.

Конкурс «Музыкальные загадки»

Ведущий. Я буду загадывать загадки, а вы должны отгадать. Кто это сделает быстрее, тот выиграет.

У какого инструмента есть и струны, и педаль?

Что же это? Несомненно,

Это звонкий наш.... (*Рояль.*)

Он по виду брат баяна,

Где веселье, там и он.

Я подсказывать не стану,

Всем знаком... (*Аккордеон.*)

Громче флейты,

Громче скрипок,

Громче труб наш великан:

Он ритмичен, он отличен – наш веселый... (*Барабан.*)

Приложил к губам я трубку,

Полилась по лесу трель,

Инструмент тот очень хрупкий, называется...(*Свирель.*)

Конкурс «Три кита»

Ведущий. Вы знаете, что вся музыка строится на трех китах: песня, танец, марш. Вопрос командам: какой «кит» в этой музыке? Если знаете, скажите, что это за музыкальное произведение и кто его автор.

Е. Дога. «Вальс» из кинофильма «Мой ласковый и нежный зверь».

В. Моцарт. «Колыбельная».

М. Глинка. «Полька».

П. Чайковский. «Марш деревянных солдатиков».

Конкурс-игра «Загадочная гамма»

(**Ведущий** читает стихи, а дети ему помогают.)

Впереди всех нота ... ДО, а за нею на горе машет ручкой нота... РЕ.

Третья нота из семи, безусловно, нота... МИ.

Нарисована графа, а под нею нота... ФА.

В огороде есть фасоль, здесь же в нотах только... СОЛЬ.

Быстро пальцем шевеля, проиграл я ноту... ЛЯ.

У ребят у всех спроси, кто закончит гамму... СИ.
Гамма вся от ДО до ДО, СИ, ЛЯ, СОЛЬ, ФА, МИ, РЕ, ДО.

Конкурс-ребус «Лучший знаток нот»

Ведущий. Выберите по одному представителю от команды. Его задача – прочитать то, что написано на карточке.

Конкурс «Музыкальные слова»

Ведущий. Для участия в этом конкурсе вам достаточно знать названия нот, составляющих всем известную гамму до, ре, ми, фа, соль, ля, си. Но, как ни странно, вам понадобится знакомство с животным и растительным миром.

1. Назовите животное, в названии которого есть нота «ре».
(*Черепашка.*)

2. Назовите растение, в названии которого есть нота «соль» и еще одна нота. (*Фасоль.*)

3. Назовите птицу и цветок, в названии которых есть нота «си».
(*Синица, сирень.*)

4. Назовите птицу и растение, в названии которых есть нота «до».
(*Удод, подорожник.*)

Подведение итогов, команды награждаются скрипичным ключом.

Физкультминутка («Танец маленьких утят»)

Игра со зрителями

Ведущий. Хлопните в ладоши. Стукните по коленке. Покрутите головой. Ну что? Никакой музыки не получается? Хлопните в ладоши три раза. Стукните по коленке три раза. Покрутите головой. Ну что? Опять никакой музыки не получается? А что если эти звуки изобразить голосом. Хлоп-хлоп-хлоп. Тук, тук, тук. Топ, топ, топ. Тоже ничего не выходит. А может у наших ребят, получится?

Конкурс «Неправильное пение»

Ведущий. Все знают, как надо правильно петь. Иногда ради интереса, хочется спеть неправильно. Вам предлагается спеть песенку необычным способом.

1) команда – промяукать песню «В траве сидел кузнечик»;

2) промычать песню «Вместе весело шагать»;

3) команда – прокрякать песню «Голубой вагон».

Подведение итогов, команды награждаются скрипичным ключом.

Подведение итогов. Награждение.

Ведущий. Мы от всей души желаем, чтобы музыка стала вашим близким другом и никогда, никогда, никогда вас не покидала...

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ПРОГРАММНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ	
Содержательная характеристика курса.....	6
Примерный тематический план.....	8
Содержание учебного материала.....	9
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ	
Раздел 1. Основы певческой культуры преподавателя	15
Раздел 2. Практикум по разучиванию и исполнению вокальных произведений.....	42
Раздел 3. Основы отечественной и мировой музыкальной культуры.....	60
Раздел 4. Методика преподавания музыкального искусства в начальной школе.....	134
Развитие творческих способностей у студентов по музыкальному практикуму в процессе освоения инновационных технологий	208
Творческие задания.....	211
Содержательные «блоки» интеграции учебно-методического, развивающего материала по музыкальному практикуму	214
КОНТРОЛИРУЮЩИЙ БЛОК	
Годовые и зачётные требования.....	217
Критерии оценки результатов учебной деятельности	218
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	219
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА	220
Краткий музыкальный словарь.....	223
Словарь иностранных музыкальных терминов	233
Приложение А Список рекомендуемых произведений.....	237
Приложение Б Словарь определений эмоционального содержания музыки	244
Приложение В Динамическая ритмодекламация	245
Приложение Г Произведения белорусского музыкального фольклора для хоровой аранжировки	247
Приложение Д Музыкальный репертуар для пения и подбора аккомпанемента.....	253

Приложение Е	Примерные планы-конспекты уроков.....	259
Приложение Ж	Сценарий мероприятий по музыкально – эстетическому воспитанию учащихся начальных классов.....	270